أبوية النقد ومحاكاته

يُقال: «إن النقد تصوّر أبوي للفن»، كما يُقال: «إن النقد محاكاة فاشلة للإبداع». تتردد هاتان المقولتان بصورة شبه دائمة، وهما بحاجة إلى مراجعة تُستهل بمقارنة أولية بينهما، وتُختتم بمقارنتهما مع ما سبقهما من مقولات وروايات. ما الذي يتفق في هاتين المقولتين؟ وما وجه الاختلاف بينهما؟ في باب الاتفاق تتفق المقولتان على تهميش منجز النقد وفصله عن الإبداع، وهما تصدران عن وعي ثقافي واحد، يقدم كتابة ويؤخر أخرى! جاء ذلك في بنية لغويّة واحدة تتبنى أمرين اثنين: التأكيد الأوليّ بحرف محدد، والوصف التأكيديّ للخبر.

لم يكن النقد في عمومه يومًا تصورًا أبويًا، ولم يكن أيضًا محاكاة فاشلة، بل كان ولا يزال درسًا يتلمس المنهج العلميّ في إقامته مشروعه. ولو كان الأمر كما يرمي هؤلاء لما بدت الحاجة إلى النقد، ولقلَّ دوره في فضاء المنجز الإبداعيّ، ولما نشأت الأجناس الأدبية وتطورت بعد سكّ قوانين التجربة الإبداعيّة. ولذلك فإن إقامة مبدأ الانفصال يبدو أمرًا لا يراعي دور النماذج النقديّة والشعريّة على سبيل المثال في إخراج نموذج متوافق ومختلف، فالقراءة التي يخصصها الناقد أو المبدع تنهل من الحقل نفسه إن لم تكن تتفق على النصوص الرئيسة في الثقافة. إنَّ اهتمام النقد الدائم بتجاذبات الشعريّة في النصوص الإبداعية جعله يحمل هذا التراكم المعرفي الذي لا ينقطع، إنه بحث في الشعريّة يستلزم

التوقف عند النصوص بصورة أعمق وأكثر دقة؛ ولذلك فإن وصف النقد بالتجربة الفاشلة قد يكون قريبًا للصواب ومجانبًا له في آن، فإن عرفنا أن النقد لم يكتب على النموذج الإبداعيّ المعروف فإننا سنفترض كونه فشلا متعمدًا في الوصول إلى منطقة الإبداع لمزاولة النقد اللائق بها.

هناك اتفاق واضح وصريح على مبدأ الكتابة، وانزياح عن الولوج إلى جنس أدبيّ محدد. وهذا الأمر لا يتوافق مع النظر بعين واحدة إلى الحقل الأدبي عامة، ومع ذلك فإن إشكاليّة (المنجز والنموذج) التي تتمثل لدى المبدع المجرب كمنجز، والناقد العالم بالتجربة كنموذج، قد أفرزت عددًا من الأقوال والروايات التي تبدو بوصفها ردود أفعال قد تقودها التجربة والعقل النقدي المتواطئ معها. وسنلمح كيف رسخ التراث لهذا في روايات تبعتها مقولات، ويمكن أن نورد ما روي عن المفضل الضبّي إذ سئل: "ألا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به؟ فقال: علمي به يمنعني من قوله، وأنشد:

أبى الشعر إلا أن يفيء رديئه علي ويأبى منه ما كان محكما

فياليتني إن لم أجد حوك وشيه ولم أك من فرسانه كنت مفحما

(القلقشندي، صبح الأعشى، جـ 2، ص 345)

وقد وردت روايات مختلفة عن الرواية السابقة، ولكننا سنورد منها هذه الرواية الشبيهة المختلفة، وهي رواية سابقة زمنيًا، هنا يمكن أن نعد نسبة الصحة فيها أكثر من الرواية الأولى: وقيل للمفضل الضبّي: «لم لا تقول الشعر وأنت أعلم به؟ قال: علمي به هو الذي يمنعني من قوله، وأنشد:

وقد يقرض الشعر البكيّ لسانه وتعيي القوافي المرء وهو لبيب

والشعر مزلة العقول، وذلك أن أحدًا ما صنعه قط فكتمه، ولو كان رديئًا؛ وإنما ذلك لسروره به وإكباره إياه. هذا زيادة في فضل الشعر، وتنبيه على قدره وحسن موقعه من كل نفس. وقال الأصمعيّ على تقدمه في الرواية، وميزه بالشعر». (ابن رشيق : العمدة، جـ 1، ص 241)، ثم أورد البيتين السابقين. هاتان روايتان تتفقان في موقف العالم بالشعر من الشعر، و تتساءلان عن مدى جودة شعر العالم بالشعر والحاذق بمسالكه. وبين الأصمعي والمفضل الضبّي تضاربت الروايتان في نسبة البيتين السابقين إلى أحد العالمين بالشعر، ولكنهما لم تتضاربا في إقامة مركزيّة الشعر عبر إنشاد البيتين، وعبر تفعيل ذاك الإنشاد ليصبح محورًا لرواية تتعدد ويختلف شخوصها ولا يختلف إنشادها. تعددت مظاهر الاختلاف في الروايتين لكنهما اتفقتا على أن يكون الجواب شعرًا لا نثرًا، وهو جواب يطرح السؤال الأكبر: كيف يسمح المفضل الضبّي أو الأصمعيّ لنفسيهما أن يحيلا ردًا على سائلين إلى مركزيّة الشعر، الشعر الذي لا يأتيه إلا رديئه؟ وهل كانت تلك الأبيات رديئة من النوع الذي يأتيه أم من المحكم الذي يأبى أن يأتي إلى هؤلاء العلماء؟ إن العالم الذي يأبى رديء الشعر ويأباه جيده، و لذا يمتنع عن قوله ويأبى نسبة قصيدة إليه، سيأبى بالتأكيد قول شعر كدليل ينفي به حاله، فضلا عن نسبة بيت أو بيتين إليه، ولاسيما إذا افترضنا أن السياق النقديّ للشعر كان يتطلب إصدار أحكام مباشرة على ما يقال.

ربما تمثل هذه الأسئلة هدمًا لقاعدة الإجابة التي ارتضاها العالم بالشعر، أو المختص الحاذق به، إلا أن إجابة كتلك لا تشفي غليل سائل يفترض السؤال ثم يفتر ض إجابته. ومن ثم سنتساءل عن وظيفة هذا السائل المؤمن بمركزيّة الشعر، وهو سائل يفترض

الإجابة قبل صياغة السؤال؛ إذ لا يجد سوى العلم بالشعر مانعًا له. ومع تمركز الشعر في الروايتين السابقتين في وروده المباشر والفاعل إلا أن ربط المحاولة بالعالم بالشعرلها جذورها الواردة في الرواية الأولى، فالشعر بوصفه المزلة للعقول التي يرد ذكرها شعرًا لدى (لبيب) ونثراً في (مزلة العقول)، تأكيدًا على استبعاد العقل عن الشعر، فهو فعل أقرب إلى العاطفة الإنسانية البعيدة عن العقلانية، ويتواصل التواتر والتأكيد على العاطفة الإنسانية بعد المرحلة الأولى من قوله، ذلك أن أحداً ما صنعه قط فكتمه ولو كان رديئًا، وهو ما فعله أبو عبيدة وأنكره عليه خلف الأحمر. ويعلل ذلك بأنه إكبار لذلك العمل وسرور به، وإيمان بأهميته في ذلك العصر. ولا ينبع ذاك السرور المتدفق من عقلانية ووعي، ولكنه يصدر عن سقوط لتلك العقلانية؛ إذ هو المزلة للعقل كما يذكر ابن رشيق في روايته.

نعود إلى (الثيمة) النصية المركزيّة التي افترضناها لأغلب الروايات السابقة، وهي التي تتمثل في إحساس العالم بالأدب بأزمته في قول الشعر وعدّ أي شعر يأتيه رديئًا، في حين يأبى المحكم من الشعر أن يأتيه وهو العالم بالشعر الذي تنثال أمامه المفردات وتستكين له اللغة. وتبعًا لذلك تتخلق غابة من الأسئلة، وربما كانت إجابات هذه الأسئلة صانعًا لها ومحركًا لآلياتها، مثل: أين يكمن إشكال قول الشعر لدى الناقد؟ لماذا أحجم كثير من النقاد والباحثين في الأدب عن قول الشعر؟ لماذا يتواتر هذا الإشكال قديماً وحديثاً؟ هل يبدو قول الشعر الغاية المثلى لدى المتلقي الذي قال للمفضل الضبي: ألا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به؟

لقد رأى بعضهم صعوبة الخوض في مجالي الشعر والنقد بوصفهما مجالين مختلفين، وذلك في معرض كتابتهم حول

الطبع وأهميته، والمطبوعين ودورهم في استنبات النص الشعريّ، وربما عادت القريحة العربية إلى المراوحة أو المزاوجة بين العقل والعاطفة بوصفهما مصدرين. ويرى القلقشندي في جمعه في أحد الأصول الذي أطلق عليه ضرورة وجود الطبع السليم وخلو الفكر من المشوش واصفًا العلماء ودارسي الأدب وموقفهم من قول الشعر: «وصعب الأمر عليهم في تأليفه ونظمه، فقد قيل: إن الخليل بن أحمد مع تقدمه في اللغة ومهارته في العربية واختراعه علم العروض الذي هو ميزان شعر العرب لم يكن يتهيأ له تأليف الألفاظ السهلة لديه الحاصلة المعاني في نفسه على صورة النظم إلا بصعوبة ومشقة، وكان إذا سئل عن سبب إعراضه عن نظم الشعر يقول: يأباني جيده وآبى رديئه، مشيرًا بذلك إلى أن طبعه غير مساعد له على التأليف المرضي الذي تحسن نسبته إلى مثله». (القلقشندي، ج.2، ص 345).

يمثل تباين الروايات في نقلها لهذا الموقف رؤيةً يسبقها تأكيد مطلق، وهي رؤية العالم بالشعر والدارس له متحدثًا عن نفسه ومعلنًا عن توقفه المعرفي بالشعر. ولم يتوقف التباين عند هذا الحد، بل تنقل لنا رواية أخرى مدى صعوبة وعناء المحاولة إن وجدت، كما تلبست هذه الرواية منظور الاختلاف الذي قد يتحول بوصفه أكثر عمقًا وأشد حدة، كأن يرد في صوغ الشعر ما دوّنه صاحب العمدة: «وقيل: عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر. ويقال: إن الشعر كالبحر، أهون ما يكون على الجاهل أصعب ما يكون على العالم». (ابن رشيق، جـ 1، ص 240). وكأنما أصبح العلماء بالشعر أو غيره من المختصين ملتزمين بهذا التخصص؛ إيماناً بقول أحد الحكماء كما أورده الأبشيهيّ صاحب المستطرف: «أفضل العلم

وقوف العالم عند علمه» (جـ 1، ص 55). تجمع الروايات كلها على اختيار العلماء بالشعر الذين لهم باعهم ودورهم في الشعر دراسة ورواية ودراية به، فهذه الأسماء كالأصمعيّ والمفضل الضبيّ والخليل بن أحمد وأبو عبيدة والمبرد وغيرهم يمثلون منطلق الدراسات النقديّة الشعريّة في الأدب العربي القديم. وبوجود هذه الكوكبة من العلماء تصر هذه الروايات على استئصال فكرة الشعر في العالم به قبل أن تنمو بذرتها معتمدة على قاعدة تجزيئية ضيقة، وهي إذ تجمع على اختيار تلك الأسماء التي كانت محورًا لاهتمام العرب فإنها تصر على تأكيد تزايد نسبة النقديّ على الشعريّ عند هؤلاء العلماء. فهذا صاحب المزهر يصف ابن دريد: «هو الذي انتهى إليه علم لغة البصريين وكان أحفظ الناس وأوسعهم علمًا وأقدرهم على شعر، وما ازدحم العلم والشعر في صدر أحد ازدحامهما في صدر خلف الأحمر وابن دريد» (جـ 2، ص 350). كل الروايات مجتمعة تؤسس لهالة كبيرة نسجت حول الشعر، وهي هالة لم يؤسس لها الشعراء الفحول أو غيرهم من أشباه الشعراء، ولكن نسجها رواة الشعر والعلماء أنفسهم. وكانت خيوط ذلك النسيج جهود أولئك العلماء في التقسيمات التي لها أثر في التصنيف أو الطبقات. ومن ثم تصبح مشكلة التصنيف النقدي لشعر العلماء؛ إذ تبدو مقاييس الناقد المرسخة لنقد الشعر عاجزة عن القياس الملائم والمرتجى، ولاسيما إن كان هذا الناقد سيخضع شعره لتلك المقاييس الذاتية التي رسخها وآمن بوثوقيتها.

إن المقولتين السابقتين لم تكوناسوى نتاج تراث نقديّ صانع لهما، إذ نلمح اتفاقًا شبه ضمني بينهما وبين ما سبقهما من حكايات العلماء بالشعر، ولعل صنعه وترويجه كان هدفه إبعاد ذلك النموذج

النقدي المفرط في تهميش المنجز الإبداعيّ، لكن ذلك لا يمنع من أن يكونا منتميين إلى حقل واحد، ويمتحان من ثقافة واحدة.

يضم هذا العدد الذي نقدم له، وهو العدد (79) من «علامات»، بحوثًا علمية جمعها درس الشعر ونقده، لكنها تباينت في موضوعها؛ وذلك في مراوحتها بين نقدي الشعر القديم والحديث. كما تمايزت في اعتمادها على إجراءات منهجية متنوعة المشارب، ولكنها اتفقت في مجموعها في دحض المقولتين السابقتين عمليًا، وذلك في تباعدها النظر إلى النص الشعريّ من زاوية أبويّة، ولم تكن في منطقة المحاكاة الإبداعيّة المزعومة، بل نظرت إلى النص في إطار إبداعيّ خلاق، وهو ما جعلها تمثل مرحلة مهمة من الدرس النقدي للإبداع الشعري العربي، وشكلت قيمة نقدية تضم إلى الحقل الأدبي في ثقافتنا.

معجب العدواني

قضـــايا بيانيـــة

يحيى شعيب



إنَّ الكثير من الصور البيانية ترتكز في أساسها على الصفات، غير أنَّ كلَّ صُورة لها حُدُودُها التي لا تتجاوزها منها.

فنحنُ نعلَمُ أنَّ التشبيهَ مبنيٌّ على إلحاق أمر بأمر في صفة تجمَعُ بَيْنَهُما، بحيث تكون هذه الصفة أقوى في المشبَّه به منَ المشبَّه. فقولنا زيْد كالأسد تشبيه ألحقنا فيه زيداً بالأسد في صفة الشجاعة، وهذه الصفة يصحُّ أنْ يوصف بها كِلاهما، ولكنَّها اشتهَرَتْ أكثر في الأسَد، لذلك صَحَّ عقدُ التشبيه بها.

كما أنَّنا نعلم أنَّ الاستعارةَ المكنية تُبنى في تحليل الكثيرين على تشبيه خفيّ، حُذف فيه المشبّهُ به وبقي أحدُ لوازمه كنايةً عنه. مثل قولنا: زأر زيد، فهو في أصله تشبيه لزيد بالأسد، ولكنْ حذف الأسد وبقي أحدُ لوازمه يدُلُّ عليه وهو هنا صفة الزئير. وانطلاقا مِنْ هذه الصفة وصلنا إلى المشبّه به المحذوف.

ومِنْ هُنا نجد أنَّ التشبيه والاستعارة المكنية كلاهُما يقومُ على وجود صفة في كلٍّ منهما يَصِحُّ بها عقد الصورة البيانية. وصِفة التشبيه هي وجهُ الشبه الذي يشترك فيه الطرفان؛ وصفة الاستعارة المكنية هي اللازم الذي انتزعناه من المشبه به وألبسناه للمشبّه حتّى صار كأنّه من خصائصه وملائماته، والحقيقة غير ذلك.

ولكنْ هل تصحُّ كلُّ الصفات أنْ تكونَ وجها للشبه بين طرفي التشبيه؟ وهل تصحُّ كلُّ صفات المشبّه به أن تكون لازماً يُشكّل مع المشبّه استعارة مكنية؟ ؛ ومعلومٌ أنّ كلا الطرفين قد يتنازعان كثيرا من الصفات، فإنْ كان الجواب هو لا، فما هو مقدار الصفات التي يصحُّ بها عقد التشبيه والاستعارة المكنية؟؟.

بدايةً إنَّ كُلَّ طرَف من طرَفي التشبيه أو الاستعارة يملك مجموعةً من الأوصافً يستطيع أنْ يوصف بها، وتوجد أوصافٌ أخرى لا يستطيع بها ذلك. فإذا تأمَّلْنا مجموعَ الأوصاف في كلا الطرَفَيْن وجَدْناها على ثلاثة أقسام: منها ما يختَصُّ به المشبَّه، ومنها ما يختصُّ بها المشبّه به، ومنها ما يشتركان فيه.

نذكُر لكُلِّ قِسْم صفتيْن كمثالٍ بين (زيد) و(الأسد):

1 – صفتان يختصُّ بهما المشبَّه زيد: الكلام، التسامح.

2 – صفتان يختصُّ بهما المشبَّه به الأسد: الزئير، اللِّبْدَة (الشعر الكثيف حول عنقه).

3 – صفتان يشْتَرِكُ فيهما الطرَفان: الشجاعة، الصبر.

أوّلاً – في التشبيه:

لأنّ التشبيه هو محاولةُ إلحاق الطرف الأوّل بالطرف الثاني في أحد الصفات، فهذا يعني أنّ هذه الصفةَ لابدّ أن تكون أقوى في الطرف الثاني المشبّه به، أيّ أنْ تكون في المشبه به بدرجة أكبر من المشبه. ومن هنا ساق البلاغيون قولتهم إنّ وجه الشبه مُشْتركٌ بين الطرفين ولكنه أقوى في المشبه به. إذن فوجه الشبه هو من صفات

القسم الثالث التي تشترك بين الطرفين، لأنّ التي في القسم الأوّل هي تخصُّ المشبه فقط، والتي في القسم الثاني تخصُّ المشبه به فقط دون المشبه، فهي منعدمة في المشبه، أي أنها صفات لا يشترك فيها الطرفان، فلا يُعقل بأيّ وجه أن نقول مثلاً: زيد كالأسد في الزئير؛ فما كان لزيد أنْ يكون له زئير يلحق زئير الأسد على جهة التشبيه.

فنستطيع أنْ نُسمّي صفات القسم الأوّل والثاني بالصفات اللاَّزمة، وصفات القسم الثالث بالصفات المشتركة:

- فالصِّفات اللاَّزمة هي التي ينفرد بها أحد الطرفين وتنعدم في الآخر.
- والصِّفات المشتركة هي التي توجد فيهما معا بدرجة متفاوتة.

مما سبق نجد أنَّ الصفات المشتركة هي التي تصلُح لعقد التشبيه، ولكن ليس أيّ صفة، فيشترط أنْ تكون أقوى في المشبّه به، وبهذا نستطيع أنْ نقسّم الصفات المشتركة إلى ثلاثة أقسام أيضا:

1 - صفات مشتركة تكون درجتُها أكبر في المشبّه به لاشتهارها فيه وكثرة استعمالها معه، وفي مثالنا زيد كالأسد؛ نجد صفة الشجاعة، هي صفة مشتركة بين زيد والأسد ولكنها موجودة بدرجة أكثر في الأسد، لشهرتها فيه.

2 - صفات مشتركة تكون درجتُها أكبر في المشبّه، منها في المشبّه به، وفي مثالنا بين زيد (الإنسان) والأسد نجد مثلا صفة الصبر، فهي وإنْ كانت من صفات الأسد إلاّ أنها لم تشتهر فيه كما اشتهرت في الإنسان.

3 - صفات مشتركة تتساوى درجتُها بين المشبه والمشبه به، بحيث يتنازعانها فلا يكون أحدهما أولى بها من الآخر. وفي مثالنا بين زيد والأسد، مثلاً صفة الكرم.

ونستطيع أنْ نُسمِّي صفات القسم الأوّل والثاني ممّا تعظُم فيه درجة الصفة في أحدهما عن الآخر فيكون أخصَّ بها بالصفات الخاصّة، ونُسمِّي القسم الثالث من الصفات التي تتساوى بينهما بالصفات العامّة.

فينتُج لدينا في الأخير الصفاتُ الثلاثةُ الرئيسة:

- الصفات اللاَّزمة: وهي التي تكون في أحد الطرفين فقط، ولا توجد في الآخر.
- الصفات الخاصَّة: وهي التي توجد في أحد الطرفين أكثر من الآخر.
- الصفات العامَّة: وهي التي تتعادل بين الطرفين.

ولو تأمّلْنا لوجَدْنا أنّ التشبيهَ لا يَصِحُّ إلاَّ بقِسْم واحد منها، قسم الصفات الخاصّة. ولو عدَلَ أحدٌ عنها لجعلُوا تشبيهه من التشبيه الغلط أو من التشبيه الناقص.

يقول صاحبُ كتابِ المنصف ابنُ وكيع (المتوفى: 393هـ):

«فأمّا غلط الناس في تشبيه العيون بعيون الظباء فواضح، عين الظبي سوداء كلُّها، وإنما يقع التشبيه في العين بعين البقرة الوحشية لأنها تجمع البياض والسواد وإجماعهما الحور»(1).

فتشبيه عين المرأة بعين الظبي غلط حسب ابن وكيع، لأن أصل جمال العين هو ما فيها من سواد وبياض معا، وهو وجه الشبه الذي ينبغي أن يُعتمد في التشبيه، أمّا وعين الظبي سوداء فقد انعدم الاشتراك في الصفة بين المرأة والظبي؛ لذلك كان التشبيه بعين المها أولى وأنسب، وقد استعمله كثير من الشعراء منهم ابن الجهم في قصيدته المعروفة: عيونُ المها بين الرُّصافة والجسْرِ.

وقال ابن الأثير (المتوفى: 637هـ):

«وأمّا التشبيه المظهر الأداة فكقوله تعالى: ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالأَعْلامِ﴾ [الرحمن: 24]، وهذا تشبيهُ كبير بما هو أكبر منه؛ لأنّ خَلْقَ السُّفُنِ البحرية كبير، وخَلْق الجبال أكبر منه، وكذلك إذا شُبِّه شيء حسن بشيء حسن، فإنه إذا لم يُشَبَّه بما هو أحسن منه، فليس بوارد على طريق البلاغة، وإنْ شُبّه قبيح بقبيح، وهكذا ينبغي أنْ يكون المشبه به أقبح. وإن قُصد البيانُ والإيضاح، فينبغي أنْ يكون المشبه به أبين وأوضح، فتقدير لفظة أفعل لابُدَّ منه فيما يقصد به بلاغة التشبيه؛ وإلاَّ كان التشبيه ناقصًا، فاعلم ذلك وقس عليه»(2).

ثانياً - في الاستعارة المكنية:

أمّا الاستعارة المكنية فهي على رأي الكثيرين بُنيت على تشبيه حَذَفْنا منه المشبه به، وأبْقينا أحد صفاته لِنَصِفَ بها المشبّه، فتكونُ كأنّها له. وهذا يعني أنّ هاته الصفة التي جرَّدْناها من المشبّه به لا ينبغي أبدا أنْ تكون من صفات المشبّه، وإلاَّ فكيف نتفطَّن إلى

وجود مجاز إنْ وصفنا المشبّه بأحد صفاته التي قد تشمله، ففي مثالنا بين زيد والأسد وجَدْنا أنّ الصفات بينهما على ثلاثة أقسام: لازمة وخاصّة وعامّة، فلو وصفنا زيدا بالكرم أو الشجاعة لم يقل أحد أنّ في العبارة مجازا، أمّا لو وصفناه بالزئير لكان جليّا فيها وجود مجاز. لذلك فإنَّ الاستعارة المكنية لا تصحُّ إلاّ بالصفات اللاَّزمة، ولذلك سَمَّى عُلماؤنا تلك الصفة التي تدلُّ على حذف المشبّه به باللاَّزم، لأنَّ اللاَّزم يدلُّ على ملزومه، فيكشف لنا ما خفِيَ في الصورة.

ولا ينبغي أنْ يكون هذا اللاَّزم من الصفات الخاصّة التي وإنْ قويَت في المشبّه به إلاّ أنها أيضا موجودةٌ في المشبّه ولو بنسبة أقلّ، فهذه الصفات الخاصّة كما قلنا تصحُّ كوجه شبه في التشبيه ولكنها لا تصحُّ كلازم في الاستعارة المكنية. وكثيرٌ من الناس مَنْ تشْتَبِهُ عليه الصفات فلم يعُد يميّز بينها ويحدّد طبيعة الصورة.

ومن الأمثلة التي واجَهَتني: الكتاب يُؤْنِسُ جليسه. ولو ذهَبْنا إلى المعاجم وبحثنا عن معنى لفظة (الأنس)، فسنجِدُ في لسان العرب: «والأنيس: المؤانس، وكلُّ ما يُؤنس به»[3]. وفي تاج العروس: «الأنيس: المؤانس. الأنيس: كلُّ مأنوس به»[4].

وقد تبيَّن أنّ صفة الأنس غير موقوفة على موصوف محدّد، وإنْ اشتهرت في بعض الموصوفات كالصديق مثلاً. فهي إذن ليست من الصفات اللاَّزمة، وقد تكون من الصفات الخاصة بين الكتاب والصديق في قولنا: الكتاب كالصديق في المؤانسة. ولا نستطيع بحالٍ أن نقول في مثال: الكتاب يؤنس جليسه، بوجود استعارة مكنية

على أساس أنّ الكتاب شُبّه بالصديق، وحُذف المشبه به الصديق وبقي أحد لوازمه الأنس. فهذا تحليل بعيد عن الصحة، لأنّ الأنس ليس من الصفات اللاّزمة للصديق وإن كان من الصفات الخاصّة، فهذا يشبه قولنا في مثال: زيد شجاع، أنه استعارة مكنية شُبّه زيدٌ بالأسد، وحُذف الأسد، وبقي لازمه الشجاعة؛ وهو كما نرى ضربٌ من التأوُّل لا يصحّ. لأنّ صفة الشجاعة من الصفات الخاصة التي توجد في الطرفين وتقوى في الطرف الثاني فيصحّ التشبيه بها فقط وليس الاستعارة المكنية.

ثمّ إنّ تحديد الصفات أنها خاصّةٌ أو لازمة أو حتى عامّة يكون باعتبار الموصوف الذي تلحقه، فإنشاب الأظفار مثلا صفة عامّة بين الأسد والنمر، فكلاهما تشتهر فيه هذه الصفة بالقدر نفسه، لذلك يتعذّر تشبيه أحدهما بالآخر في إنشاب الأظفار؛ وهي صفة خاصّة بين الأسد والإنسان إذ وإن كان للإنسان أظفار إلاّ أنّ إنشابها مشتهر في الأسد أكثر منه، فيصحُّ تشبيه إنشاب أظفار الإنسان بإنشابها عند الأسد؛ وهي صفة لازمة بين الأسد والموت، لأنّ الموت شيء عقليّ ليس له إنشاب ولا أظفار، فإسنادهما للموت بقولنا: أنشب الموت أظفاره، هو من قبيل الاستعارة المكنية، على أساس أننا شبّهنا الموت بالذي يُنشِب أظفاره وقد يكون المشبّهُ به الأسدَ أو النمر أو غيره ممّا يدخل تحت مسمّى الحيوان المفترس، فيكون المشبه هو الموت، والمشبّه به الحيوان المفترس عموما وقد حُذف وبقي لازمه أنشب، ويُعدُّ ذكرُ الأظفار ترشيحا للاستعارة.

ثالثاً - بين الاستعارة المكنية والكناية:

الكِنايةُ - كَمَا عَرَّفَها القَزْوِيني (المتوفى: 739هـ)- «لَفْظٌ أُرِيدَ به لازِمُ مَعْناهُ مع جوازِ إرادة مَعْناهُ حينئذ، كَقَوْلِكَ: فلانٌ طويلُ النّجاد، أيّ طويل القامة؛ وفُلانة نؤومُ الضحى، أي مرفّهةٌ مخدومةٌ»(5).

وقد شرحها الخطيب القزويني وبيّن الفرْقَ بينها وبين المجاز، وفي هذا الفرق الذي ذكره يكمُن أيضا الفرق بين اللازم المجازي واللازم الكنائي. وخلاصة قوله أنَّ الكناية لا تعارض الحقيقة، أمّا المجاز فيُعارضها؛ فالقرينة في المجاز قرينة مانعة تمنع إرادة المعنى الحقيقيّ بأيّ شكل من الأشكال، في حين أنّ قرينةَ الكناية ليّنةٌ تسمح بالمعنى الحقيقي غير المقصود فيها أن يكون رفقة المعنى الكنائي المقصود فيها.

قولنا مثلاً: معنا في المكتب ثعلب، واضحٌ أنّ في لفظة ثعلب مجازاً، معناها الحقيقي الحيوان المعروف، ومعناها المجازي رجل يتّسم بالمكر والخديعة. ومقصودُ الجملة يتّجه اتّجاها كليّا إلى المعنى المجازيّ، ولا يدخُل المعنى الحقيقيّ فيها أبداً؛ لأنّ القرينة هي التي وقفت كحائط صدٍّ تدفعه بعيدا عن دلالة الجملة. أمّا الكناية في قولنا: هذا الرجل كثير الرماد، فالمعنى الحقيقيّ كثرة رماده، والمعنى الكنائيّ هو كرمه، ولكنّ القرينة هنا تسمح أنّ يترافق كلا المعنيين في دلالة الجملة وإن كان القصد إلى الكنائي هو الأكثر إلاّ أنها تسمح للمعنى الحقيقي أنّ يشارك المعنى الكنائيّ.

وهذا التسامُح في قرينة الكناية هو السرُّ في أنَّ العلاقة بين المعنيين الحقيقي والكنائي هي علاقة اللُّزوم أو التساوي في أبعد حدّ، وليست علاقةً أخرى. فذِكْر أحد الطرفين يستلزم طرفه الآخر، لذلك إذا لم تمنع القرينةُ المعنيين معاً عُدّت الصورة من الكناية، أمّا إن منعت المعنى الحقيقيّ كان اللُّزوم مجازاً مرسلاً.

ولا نخوض في التفريق الآخر الذي ذكروه أنَّ الاستعارة المكنية انتقالٌ من اللاَّزم إلى الملزوم، والكناية عكسُها، ففي كليهما هذه العلاقة لذلك نعتبر فيهما المذكورَ لازما وما قُصد هو الملزوم.

لقد ظهَرَ جلياًّ أنَّ اللاَّزم(6) في الكناية هو الحقيقة، وقد أذِنَت له القرينةُ أنْ يشترك في بناء الصورة، وهو غير مقصود في الدلالة، ويُقصد فيها ملزومُه، فقولُنا كثير الرماد، يَسْتلزم الكرم، ومُرادنا أنّه كريم لا يمنع كثرة رماده. في حين أنَّ لازمَ الاستعارة المكنية يمنع مشاركة الحقيقة في بناء الصورة، وهو مقصودٌ في الدلالة ولا يُقصد فيها ملْزومُه، لأنّه صار كأنّه من لوازم موصوف آخر غير ملزومه الأصليّ الذي يُدْرِكُه الذهن ولكنه يُسقطه من الصورة. فقولُنا: القلم لسان اليد، اللاّزم هو اللِّسان وملزومه الإنسان، إلاَّ أنَّ اللِّسان لا يقصد صورة الإنسان في دلالة الجُملة، وإنما يُدرك الذهنُ صورةَ الإنسان لحظة إسناد اللّسان إلى اليد، ثمّ يذهب بخياله إلى إلباس اليد صفة اللِّسان فتذهب صورة الملزوم الحقيقيّ الإنسان، وتحلُّ محلَّها صورة اليد وكأنّما بُثَّ فيها حياةٌ وصار اللِّسان من لوازمها.

إنَّ بعضَ الصور البيانية قد تجمَعُ في آنٍ واحد بين الكناية والاستعارة المكنية، ويحتاجُ مَن يحلّلها إلى فهمٍ عميق ودقيق وصفاءِ

قريحة وذوق سليم، شأن الكثير من الأبواب البلاغية التي تطلب ممَّن يريد الخوض فيها التسلُّح بهذه الصفات؛ طبعا بعد هضم قواعدها والتفريق بين مشتبهات مباحثها.

ومن الأمثلة على هذا التداخُل بين الكناية والاستعارة قولهم: خَرْساء الأساور. فقد جرى التمثيل به في باب الكناية عن صفة السُّمنة. وفي أمثال هذه النماذج التي تجتمع فيها الكناية مع صورة أخرى دائما ما تكون الكناية هي ما وُجد أوَّلا، ثمَّ تأتي الصورة الثانيةُ تاليةً لها. فخرساء الأساور أصلُها المرأة التي لا يُسمع لها صوت أساور، وعدم سماع صوت الأساور هو من عدم تحرُّكها الذي يمنعه سُمنة معصمها، والذي هو من سمنتها. فقولنا لا يُسمع لها صوت أساور هو كناية عن السُّمنة؛ ولكنَّ الصورة التي تُعبِّر عن الكناية تشكَّلَت بصُورة أخرى أكثر إيحاء وإيجازا ومُبالغة؛ إذ تمَّ إلْباسُ الأساور التي لا يُسْمَع لها صوتٌ صفةَ الخرس التي هي للإنسان العاجز عن النطق، فكأنما شُبِّهَت الأساور بالإنسان الأخرس وحُذف المشبّه به وبقي لازمه الخرس يدلُّ عليه، على سبيل الاستعارة المكنية. فصارت الصورة الواحدة صورتين، استعارة وكناية.

فكان لازمُ الكناية هو عدمُ سماع صوت الأساور لأنه يَسْتلزم السُّمْنة ويقْصدها، واللاَّزم غير مقصود، وكان لازم الاستعارة هو الخرَس لأنه يستلزم الإنسان (الأخرس) ولكن لا يقصِدُه في الصورة، لأنَّ اللازم هو المقصود.

ومثال آخر بين الكناية والتشبيه قولنا: جلس الطلبة كأنَّ على رؤوسهم الطير، وهو كناية عن الهدوء وعُمق الإصغاء. فأصل الكناية: جَلَس الطلبة يسمعون دون صَوْت ولا حراك؛ فهذا هو اللازم الذي استلزمنا منه الهدوء والإصغاء، وقد اكْتَسَت العبارةُ ثوْباً آخر أفضل من هذا، بصورة التشبيه: كأنَّ على رؤوسهم الطير، ووجه الشبه بين الطرَفَيْن هو التركيز الشديد. فصارت صُورتين تشبيها وكناية.

رابعاً - بين الاستعارة التمثيلية والكناية:

إنَّ الاستعارةَ التمثيلية كما يقول البلاغيون مختصّةٌ بالأمثال أو التراكيب التي تُساق مَساقها، وأصلُها تشبيهٌ تمثيليّ حُذفت منه صورة المشبّه، وبقيت صورة المشبّه به، على سبيل الاستعارة التصريحية في التركيب.

وقد تشْتَبِهُ كثيرٌ من التراكيب أهي كناية أم استعارة تمثيلية، لأنَّ بعضها يمتزج فيه كلٌّ منهما، وبعضها الآخر يُشْكِل على الكثيرين تحليله، فمنهم من يجعله كنايةً ومنهم من يجعله استعارةً تمثيلية.

مثال ذلك قوله تعالى: ﴿**وَلاَ تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلاَ تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُوماً مَّحْسُوراً**﴾ [الإسراء: 29].

وقوله تعالى: ﴿**وَلا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضاً أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتاً فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ**﴾ [الحجرات: 12].

وقول العرب: نقيّ الثوب، طاهر الجيب، غمر الرداء ...

وتحليل هذه النماذج يحتاج إلى فهم دلالاتها فهماً صحيحا، ثم بعد ذلك فهم العلاقة التي تربط بين الدلالة المقصودة والدلالة المستعملة، والنظر في مناعة القرينة والسياق.

الآية الأولى فيها صورتان:

لا تجعلْ يدك مغلولة إلى عُنقك – ولا تبسُطها كُلَّ البسط.

أصل الصورة الأولى:

(لا تجعل يدك مقبوضةً كثيراً).

أو بشكل آخر مثلاً: (لا تجعَلْ يدك بعيدةً عن جَيْبك) كناية عن البخل.

والصورة الثانية: (لا تبسُطها كُلَّ البسط) كناية عن الإسراف والتبذير.

ثم شُبِّهت صورة (لا تجعَلْ يدك بعيدةً عن جَيْبك) بصورة (لا تجعلْ يدَك مغلولةً إلى عُنقك)، ووجْه الشبه هو طولُ الزمن في بعد اليد عن الإنفاق أو إخراج المال من الجيب. وبعد ذلك اسْتُغنِيَ بصورة المشبّه به عن صورة المشبّه في التعبير عن هذه الكناية، فاجتمَعَتْ معها الاستعارة التمثيلية؛ وامتزجا معاً لتخرُج الكناية في ثوب الاستعارة.

أما الآية الثانية: ففيها صورة (أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتاً).

وأصل العبارة: (أيحبُّ أحدُكم أنْ يذكُر أخاه بشرٍّ وسُوءٍ غائباً).

ولا نستطيع القوْل إنَّ هذه العبارةَ كنايةٌ عن الغيبة، لأنَّ النهْي عن الغيبة ورَدَ قبلها مُباشرة (وَلا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضاً)، فالعبارة هي من باب التأكيد على النهي. ثمّ شُبِّهَتْ بصُورة أخرى أوقعَ في النفس (أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتاً)، وحُذِف المشبه وبقي المشبَّه به على أنّها استعارة تمثيلية.

وأمّا قوْل العرب: نقيُّ الثوب، طاهر الجيْب، غَمْر الرداء.

فقد قالوا نقيّ الثوب للدلالة أنه بريء من العيوب، وطاهر الجيب للدّلالة أنه ليس بخائن ولا غادر، وغَمْر الرداء لتدلَّ أنه كثير المعروف.

أهذه كنايات أم استعارات ؟، أم أنها صُوَر تداخَلَت فيها أكثر من صُورة؟.

إنَّ الكناية تعْتَمِدُ علاقة اللُّزوم بين طرفَيْها، وتقصِدُ الطرَف الثاني وتسمَحُ للأوّل أنْ يُشاركه في الدلالة. أمّا الاستعارة التمثيلية فعلاقتُها الشبَه وتقصِدُ الطرَف الأوّل ولا تقصِدُ حقيقة الثاني.

فقولهُم: نقيّ الثوب، أصْلُه: بريء من العيوب.

نتأمَّلُ العلاقة التي تجْمَع الطرفَيْن، فنجد أنَّ علاقة الشبه هي الأظهر، إذ شُبِّهت براءة النفس من العيوب بنقاء الثوب من النجاسة. ووجه الشبه هو السلامة أو الجِدّة أو الحُسن.

ثمّ استُخدم المشبّه به ليدُلَّ على معنى المشبَّه استعارةً تصريحية. وفي هذا المعنى أيضا قال العرب عن الإنسان الفاجر: دنِس الثوب.

وقد يظهر من جهة أخرى أنّ العلاقة ليست الشبه، إذا ما حدَّدْنا الطرفَيْن أنهما النفس والثوب، فنجد أنّ العلاقة بينهما إما المحلّية أو الحالّية أو المجاورة بحسب رأي كلّ محلّل. فنكون حينئذ أمام مجاز مرسل.

قولهم: طاهر الجيّب، أصله: ليس بخائن ولا غادر.

نستطيع أن نعيد صياغة الصورة كما يلي:

الخيانة والغدر في النفس كالنجاسة في الجيب.

فخلوُّ النفس من الخيانة والغدر هو كطهارة الجيب، ووجه الشبه هو سلامة المكان الخفيّ. فعلى هذا يكون قولهم طاهر الجيب من صُوَر الاستعارة.

أمّا قولهم: غمْر الرداء، فأصله: كثير المعروف.

و(غَمْر) صفة من الصفات التي يُوصف بها الماء، نجد في لسان العرب: «(غمر) الغَمْرُ الماء الكثير... ماء غَمْر كثيرٌ مُغرقٌ بيّن الغُمورةِ وجمعه غِمار وغُمور»(7).

وفي تاج العروس: «الغَمْر: الماءُ الكثيرُ، كالغَمير كأَمير... ماءٌ غَمْرٌ: كَثيرٌ مُغْرِقٌ، بَيِّنُ الغُمُورةِ. وَقَالَ ابنُ الأَثير: أَي يَغْمرُ مَنْ دَخَلَهُ ويُغَطِّيه، ج غِمَارٌ وغُمُورٌ، يُقَال: بَحْرٌ غَمْرٌ، وبِحَارٌ غِمَارٌ وغُمُورٌ، ويُقَال: مَا أَشَدَّ غُمُورةَ هَذَا النَّهْرِ»(8).

إذن فوصف الرداء بالغَمْر هو مجاز، وأصل الصورة: معروفه الكثير كالماء الغَمْر.

ثم حُذف المشبّه به (الماء) وبقي لازمُه (الغمْر) يدلُّ عليه، فصارت (غمْر المعروف) على سبيل الاستعارة المكنية. ثمّ استُعير (الرداء) لـ(المعروف) بجامع الصوْن والستر على سبيل الاستعارة التصريحية.

أو منْ جهة أخرى نقُول إنَّ أصل العبارة: كثير المعروف. استُعير الغَمْر للكثرة، واستُعير الرداء للمعروف، فصارَت: غَمْر الرداء، استعارتَيْن تَصْريحيتين.

ولفظة (الغمْر) اشتُهِرَت كَذلك في نُصوص الأدب بوصف المال، والمجاز إذا تواترت شُهرته اختفى تدريجيا في الحقيقة، فإذا أُطلقَت هذه اللَّفظةُ دلَّتْ من أحَدِ الوُجوه على المال، لذلك صارتْ تدلُّ عليه وإن ذُكِرَتْ بمفردها، بمعنى أنّ قولهم: غمر الرداء، تدلُّ فيه لفظة (غَمْر) على (كثرة المعروف)، فكأنما نُسِبَ المعروف والسخاء إلى الرداء، وبهذا تكون الصورةُ من هذا الوجه كنايةً عن نسبة.

ونخلُصُ بعد كلِّ هذه المعاني إلى النّتائج التالية:

- إنَّ الصفات التي تُبنى عليها الصور البيانية ثلاثة أقسام:
- الصفات اللاَّزمة: وهي التي تنفرد بمَوْصوف محدّد لا تحيد عنه.
- الصفات الخاصّة: وهي التي تشترك بين عدّة مَوْصوفات ولكنَّها تشتَهِرُ في بعضها أكثر فتكون أقوى درجةً فيها من غيرها.
- الصفات العامَّة: وهي التي تشْتَرِك بين عدّة مَوْصوفات وتكون بينها بالدرجة نفسها.

- تحديد الصفات أنها خاصّةٌ أو لازمة أو حتى عامّة يكون باعتبار الموصوف الذي تلحقُه.
- إنَّ التشابيهَ لا تَصِحُّ إلاَّ بالصفات الخاصَّة كوَجْه شبه فيها. فلا بدَّ في وجه الشبه من أمور يجب أن تُلتزم حتى يصحّ التشبيه ومنها هذا الشرط، وإلاَّ استَحال التشبيه ناقصا أو رديئا مُسْتَهْجَنا.
- الاستعارة المكنية لا تَصِحُّ إلاَّ بالصِّفات اللاَّزمة، واللاَّزم فيها أساس الاستعارة.
- اللاَّزم في الكناية غير مقصود، وملزومه مقصود، والكناية تسمح باشتراكهما في الدلالة. أما الاستعارة المكنية فاللاَّزم فيها مقصود وملزومه غير مقصود، ولا تسمح الاستعارة باشتراكهما.
- إذا اجتمعت الكناية مع صورة أخرى، كانت الكناية هي الصورة الأصل ويأتي بعدها ما بقي من الصور.
- كثيرٌ من الصُّوَر البيانية يتداخَلُ فيها أكثرُ من صُورة في تشكيلها، فينبغي على المحلِّل أنْ يكونَ على مَعْرفة تامّة بقواعد العربية، مع الذوق السليم الذي يكتسبه من التمرُّن على النصوص الأدبية البليغة.

الهوامش

(1) المنصف للسارق والمسروق منه: لابن وكيع، حقّقه وقدّم له عمر خليفة بن إدريس، جامعة قات يونس، بنغازي، ط 1، 1994م، ص 785،

(2) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة ، القاهرة، ج 2، ص103.

(3) لسان العرب: لابن منظور، دار صادر ، بيروت، ط 1، ج 6، ص 10.

(4) تاج العروس من جواهر القاموس: مرتضى الزّبيدي، نشر دار الهداية، ج 15، ص 413.

(5) الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية بيروت دط دت ص 330.

(6) نستعمل اللاّزم هُنا للمعنى الحقيقي المذكور الذي نَستلزم منه المعنى الكنائيّ المقصود.

(7) لسان العرب ج 5، ص 29.

(8) تاج العروس، ج 13، ص 256.

في مفهوم الشعر والشاعر

كتــاب العمــدة لابن رشــيد نموذجــا

سعيد بكور



تقديـــم:

أفرد النقاد القدماء- خاصة الممارسين للقول الشعري- أمثال ابن طباطبا وابن رشيق وحازم، كتبا خاصة للحديث عن الشعر وما يدور في فلكه، ونجد في ثنايا هاته الكتب والمصنفات محاولات جادّة للقبض على مفهوم للشعر يحدد ماهيته وحدودَه وخصائصَه وأثره في المتلقي؛ فكثيرة هي التعاريف التي أثبتها هؤلاء، وغزيرة هي الإشارات الخفية أو الجلية التي نستطيع من خلالها تبيُّنَ خصائص القول الشعريّ، وما حديثهم عن الشروط التي تؤسس للشعر إلا حديثا عن المفهوم في كليته. فما المقصود بالشعر عند ابن رشيق؟ وما العناصر التي بتضافرها يتشكل مفهوم جامع مانع للشعر؟ وهل يمكن أن نحكم على كلام بالشعرية من خلال توفره على عنصري الوزن والقافية فقط؟ أم أن هناك عناصر أخرى تتدخل وتدلي بدلوها، وبدونها يفقد الشعر شعريته؟ ألا يعد الشعر الخالي من الحلى الشعرية قولا مغسولا ليس له إلا فضل الوزن؟ ونتساءل ختاما عن السبب وراء اشتراط الوزن والقافية في كل تعريف كان يروم تحديد ماهية الشعر؟ أسئلة وأخرى سنحاول الإجابة عنها من خلال استنطاق كتاب العمدة لابن رشيق.

سينصب التركيز في هذه الصفحات أساسا على عناصر محدَّدة يسهم تتبُّعها والقبض عليها في رسم ملامح مفهوم الشعر والشاعر كما يراه ابن رشيق، وهذه العناصر نحددها في الآتي[1]:

1 - **مفهوم الشعر**، ويتضمن العناصر التالية:

أ - وظيفة الشعر.

ب - الوزن والقافية.

ج - الصور الشعرية.

د - النظم.

هـ - عمل الشعر.

و- الأغراض الشعرية.

ز - أنواع الشعر.

2 - **مفهوم الشاعر**، وينضوي تحته ما يلي:

أ - طبقات الشعراء ومعايير التّصنيف.

ب-التخصص في الغرض.

1 - مفهوم الشعر:

يمكن الوقوف على مفهوم الشعر من خلال تتبع مجموعة من العناصر التي إن جمعناها أسهمت في بلورة مفهوم تقريبي لجنس الشعر، وفيما يلي محاولة لرصد كل عنصر على حدة:

أ - مفهوم الشعر:

يستهل ابن رشيق كتابه بالدفاع عن الشعر ضد من يحطُّون من قيمته من أنصار النثر مبينا فضل المنظوم على المنثور، وكان

الذي دفعه إلى ذلك الرد على أولئك الذين يقللون من قيمة الشعر ومكانته، ولعل السبب العام في إفراد كتاب من جزأين للحديث عن الشعر ومضايقه يعود بالأساس إلى كونه «أكبر علوم العرب وأوفر حظوظ الأدب»(2)، ومن علائم علو سهم الشعر على النثر حسب ابن رشيق هو أن قريشا نسبت النبي (صلى الله عليه وسلم) إلى الشعر لما غلبوا فقالوا هو شاعر لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته(3)، ونلاحظ كيف أن ابن رشيق حول هذا الاتهام لصالح الشعر فجعله دليلَ تشريف، ولم يفت ناقدنا أن يرد على من يكره الشعر من خلال إفراد باب خاص جمع فيه كل الأقوال التي تُعلي من شأن الشعر وترفع من مكانته «فالشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه»(4) وهو إلى جانب ذلك يدل على «معالي الأخلاق وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب»(5) و«يحل عقدة اللسان»(6) لأنه مكمن الفصاحة ومعدن البيان، و«يشجع قلب الجبان»(7) لما يغرسه في القلب من خلود الشجاعة وبقاء الذكر، و«يطلق يد البخيل»(8) فيهزه للكرم والعطاء هزا، و«يحض على الخلق الجميل»(9) بما يتضمنه من قيم تغرس في الإنسان كل ما هو جميل.

وإذا كان الأمر على هذه الشّاكلة فلا غرابة أن تهتمّ العرب بالشعر وتجعله «فخرها العظيم وقسطاسها المستقيم»(10)، بل لا غرابة في أن تقيم القبيلة الاحتفالات والأعراس كلما «نبغ فيها شاعر ،وتأتي القبائل لتهنئها»(11) ولعل الاهتمام بالشاعر إلى هذه الدرجة راجع إلى كون الشعر «حماية لأعراضهم وذب عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم»(12)، ومن أكبر مظاهر احتفال العرب بشعرها هو احتفال قبيلة تغلب بمعلقة عمرو بن كلثوم حيث

اتخذتها شعارا وطنيا تردده في كل وقت وحين، إلى أن جاء بعض شعراء بكر بن وائل وقال[13]:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

يروونها أبداً مذ كان أولهم يا للرجال لشعر غير مسؤوم

نستفيد مما سبق المكانة العليا التي كان يحتلها الشعر في نفوس العرب لاعتبارات كثيرة، على رأسها وظيفته، حيث ارتبط بوجود العرب ومصيرهم، ومما سبق نقف على جملة من الوظائف التي كان يؤديها الشعر نبينها في الآتي:

- **الوظيفة الجمالية**: إن وظيفة الشعر والفنون الجميلة عامة هي تحقيق الإمتاع وإحداث الأثر الجمالي، ولا يفوت ابن رشيق أن يشير إلى هذه الخصيصة التي تميز الشعر عن غيره «وإنما الشعر ما أطرب، وهز النفوس وحرك الطباع»[14].

فوظيفة الإطراب وتحقيق المتعة النفسية تبقى أسمى وظائف الشعر، وهنا نستحضر جماهير سوق المربد وهي تلتف حول جرير والفرزدق وكيف كانت تقابل شعرهما بالتصفيق وما إلى ذلك، كما نستحضر ردة فعل الوليد بن عبدالملك عندما حرك رجليه طربا وانتشاء لما سمع أبيات امرئ القيس في وصف الليل.

- **الوظيفة الأخلاقية التأديبية**[15]: حيث إن الشعر مكمن الأخلاق والقيم العليا والمثل السامية، فهو يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، وهو إلى جانب ذلك أعلى مراتب الأدب، إذ إنه يشجع قلب الجبان ويطلق يد البخيل ويحض على الخلق الجميل.

- **الوظيفة الاجتماعية والسياسية:** وتتحدد أساسا في الدور الذي كان يضطلع به الشاعر قديما من حيث كونه مدافعا عن حقيقة القبيلة وحوزتها، وذابا عن أحسابها وحاميا لأعراضها ومخلدا لمآثرها[16].
- **الوظيفة النفعية**[17]: وترتبط بما كان يجلبه الشعر لناظمه من عطاء عن طريق المديح التكسبي والاستجداء والإلحاف وكثرة السؤال.
- **الوظيفة اللغوية:** ذلك أن الشعر معدن الفصاحة واللغة والبيان، حيث يسهم إلى حد كبير في تقويم اللسان وتدريبه على الفصاحة، ويعطي لحافظه معجما لغويا ثريا، ويشير ابن رشيق إلى هذه الوظيفة أثناء حديثه عن تكوين الشاعر وما يحتاجه من حفظ للأشعار التي تعطيه زادا لغويا يساعده في نظمه المستقبلي.

ب - الوزن والقافية:

يعد الوزن أبرز خصائص الشعر التي لا يقوم إلا بها، فهو «أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية ضرورة»[18] إذ لا يمكن ان نتحدث عن وزن بدون قافية، وهو «يقوم بعد النية على أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية»[19]، ونلاحظ كيف أن ابن رشيق زاد شرط النية على الشروط الأخرى التي كان قد حددها قدامة والسبب في ذلك عنده أن "من الكلام موزونا ومقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم»[20].

إن اشتراط الوزن والقافية في تحديد الشعر وإخراج ما لم يتوفر فيه هذان الشرطان من حظيرة الشعر[21] ليبين مدى حرص النقاد على حماية الشعر ورسم حدوده ووضع سياج محكم ومتين حوله حتى لا يتعرض له من هب ودب من المتقوّلين المتشاعرين. والإلمام بالوزن لا يتيسر لأي كان، فهو أولا وقبل كل شيء موهبة مودعة في المرء بالفطرة وينميها ويصقلها بالدربة والمران والممارسة، ويرى النقاد أن ليست كل الأوزان صالحة لينظم عليها الشاعر كلامه ذلك أن الشاعر ينبغي أن يركب «مستعمل الأعاريض ووطيئها، وأن يستحلي الضروب ويأتي بألطفها موقعا وأخفها مستمعاً، وأن يتجنب عويصها ومستكرهها»[22] وهو أمر لا يتسنى للشاعر إلا بمداومة الإبداع والمران المرة بعد المرّة، وعليه فمطلوب من الشاعر أن يكون ذكيا في اختيار الأوزان التي تتماشى مع الغرض الذي يريد التعبير عنه، وأن يتجنب جهد المستطاع الزحافات التي «تهجن الشعر، وتذهب برونقه»[23]، فيفقد الشعر تبعا لذلك الكثير من رونقه وتناغمه وانسيابيته، والجدير بالذكر أن التحذير من كثرة ركوب الزحافات والعلل مرده بالأساس إلى ما ينتج على ذلك من صعوبة في القراءة والإنشاد فيكون المنشد أو القارئ شبيها بالمقيد الذي يجد صعوبة في المشي، ولا أدل على ذلك من قصيدة عبيد بن الأبرص المشهورة، فهي من كثرة الزحافات خرجت من الشعر إلى الخطبة حتى قال بعض الناس «إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها»[24]. وإذا كان لزاما على الشاعر الذي يتقن عمل الشعر أن يتجنب كثرة الزحافات، فإن عليه كذلك أن يتلافى عيوب القافية

من إقواء وإجازة وسناد وإيطاء[25] لأن الوقوع فيها ينقص من قيمة الشعر ويجعله كلاما غير ذي تأثير في المتلقي.

والذي ينبغي أن نشير إليه بالبنان أن هناك أمورا على الشاعر أن يقصدها في شعره كالتصريع والتقفية[26]، ولأهمية التصريع في بداية القصائد اعتبر ابن رشيق الشاعر الذي لا يصرع قصيدته «كالمُتسوِّر الداخل من غير باب»[27]، وتكمن أهمية التّصريع من ناحية أخرى في كونه دليلا على أن الشاعر «أخذ في كلام موزون غير منثور»[28]، وهو على هذا من خصائص النظم.

إن فضل الوزن كبير عظيم لذا اعتبر أسَّ الشعر وعموده، والشعر الموزون يكتسب مميزات تجعله في الذروة العليا يطرب ويهز النفوس ويحرك الطباع[29]، ذلك أن الإطراب وهز النفوس وإمتاع السامع يمر ضرورة عبر توفير إيقاع شامل يتضام فيه الوزن والقافية والروي والتوازن والترصيع وما إلى ذلك من مكونات الإيقاع الشعري، لكن السؤال الذي نبغي له جوابا: هل يكفي الوزن لنحكم على كلام بالشعرية أم أن هناك أمورا أخرى ينبغي للشعر أن يتوفر عليها ليُوسَمَ بالشعرية؟

لقد تنبه الجاحظ إلى هذه المسألة واعتبر أن الوزن وحده لا يكفي البتة لنحكم على قول بالشعرية، إذ لا بد من توافر جملة من العناصر الداخلية التي تعطي للكلام شعريته وجماليته «فالشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن»[30] فتوفر الحلى الشعرية أمر لا مناص منه في العمل الشعري، إذ هو المحقق لما يسمى بالخرق ولانزياح والعدول، ويسمو تبعا لذلك بالشعر في مدارج الفنية

والشعرية، ويرقى به إلى درجات الكمال النوعي. ولا يقف الأمر عند اجتلاب الصور الشعرية باختلاف أنواعها بل لابد للشاعر أن يولد المعاني ويخترعها ويستطرف الألفاظ ويبتدعها ويزيد فيما أجحف فيه غيره من المعاني، وينقص مما أطاله بسواه من الألفاظ، وإلا لم يستحق لقب الشاعر، ولم يكن له إلا فضل الوزن[31]، وهذا الفضل إذا كان مصاحبا بالتقصير فليس بفضل على الإطلاق.

إذن، وانطلاقاً مما سبق، ندرك يقينا أن نقادنا كانوا واعين بأن القول الشعري يجب أن يكون متوفراً على عناصر كثيرة مكملة لعنصر الوزن؛ كالمثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وتوليد المعاني، وابتداع الألفاظ... أما إذا انتفت هذه العناصر، جاء الشعر مغسولاً عارياً من كل معنى بديع، لا مزية له إلا كونه موزوناً مقفى.

ج - الصور الشعرية:

إن توفر الشعر على ما يسمى بالصور الشعرية يسهم إلى حد بعيد في الارتقاء به من الكلام العادي المغسول إلى الكلام الفني المعسول، لذا فتوفر الحلى الشعرية يعد شرطا أساسيا في العملية الشعرية يكاد يفوق شرط الوزن، وقد كان النقاد القدماء واعين بأهمية الجانب الفني والجمالي للنص الشعري لذلك فالشعر «ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع»[32]، والشعر الذي يقصده ابن رشيق، هو المتوفر على درجات الكمال النوعي على حد تعبير الطاهر بن عاشور، من وزن رائق وقافية متمكنة، وتشبيه بديع، واستعارة رائعة، ووصف دقيق، ولفظ

رشيق... إن ما يعطي للصور الشعرية هذا الدور هو ما تحققه من توسع في الكلام، وإمتاع للمتلقي، وإغناء للدلالة، وخرق للعلاقات المنطقية واستفزاز للمتلقي الذي يسعى جاهدا لإيجاد العلاقة بين مكونات الصورة، ولا شك أن خلو الشعر منها يدخل عليه الضيم فيكون مجرد كلام عادي «فلا ينبغي للشعر أن يكون أيضاً خالياً مغسولاً من هذه الحلى فارغاً ككثير من شعر أشجع وأشباهه من هؤلاء المطبوعين جملة»[33]، وتحتل الاستعارة عند القدماء الصدارة إذ هي «أفضل المجاز وأول أبواب البديع وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها»[34] ولاحظ كيف أن الناقد جعل للاستعارة شروطا كأن تقع موقعاً حسناً وتؤدي دورها ووظيفتها في التزيين والإيحاء، ولعل ما يميز الاستعارة هو تحقيقها للمبالغة[35] وفتح الشعر على آفاق أرحب وعوالم أوسع، لكن المبالغة هنا ينبغي أن تكون في حدود الاعتدال فلا ينبغي أن «يبعدها جداً حتى ينافر، ولا أن يقربها كثيراً حتى يحقق، ولكن خير الأمور أوساطها»[36] كما قال الشاعر:

عليك بأوساط الأمور فإنها نجاة، ولا تركب ذلولاً ولا صعبا

إن دور الاستعارة والتشبيه لا يقتصر على إعطاء الكلام الشعري الرونق والبعد التخييلي وتحقيق الالتذاذ فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى كونهما «يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد»[37].

إذا كان مفهوم الشعر يقوم على ضرورة توفر شرطي الوزن والقافية مسبوقين بشرط النية، إضافة إلى الحلى الشعرية، فما الذي يجمع بين هذه العناصر ويلم شعثها ويضم مشئمها ومعرقها؟

د - النظـم:

يعد النظم جوهر الشعر وأسه وناظم العناصر الأخرى في سلكه وعقده، والنظم في أبسط تعاريفه «ضم الكلم بعضها إلى بعض وتأليفها بحيث تدل على معنى»، والمتابع لما قاله النقاد يجد في كل ما كتبوه حول شروط الشعر الجيد تنصيصا قل نظيره على قضية النظم، وما حديثهم عن جودة السبك واشتراطهم خلو الشعر من أود النظم وتشبيههم العمل الشعري بالتفويف والنسج والحياكة والسبك والصياغة إلا حديثا عن النظم الذي يعد بحق جوهر العمل الشعري.

إن الشعر الجيد هو «ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فيعلم بأنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[38] ولا يتحقق هذا الشرط إلا إذا كانت مجاورة الألفاظ لبعضها يحكمها الانسجام والتناغم والانتظام في آن، فلا تكون لفظة غريبة عن جاراتها أو قلقة عن موضعها، وإذا كان الكلام قد أتقن نظمه وأحسن سبكه «لذ سماعه وخف محتمله وقرب فهمه، وعذب النطق به وحلي في فم سامعه»[39] بخلاف ما إذا كان النظم متنافراً عسر حفظه وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه على شيء[40]، ونستطيع من خلال هذا الكلام أن نعقد مقارنة بين النظم الجيد والنظم الرديء:

- النظم الجيد: الالتذاذ بسماعه، خفة موقعه، سهولة فهمه، عذوبة النطق به، حلاوة التكلم به،

- النظم المتنافر: عسر الحفظ، صعوبة النطق به، نفور السمع منه...

وعلى هذا يكون الشعر المتنافر المفكك الأوصال شبيها بأبناء العلة، يكد ويتعب ولا يجديك نفعاً، مثال ذلك البيت المشهور المنسوب إلى الجن:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

والملاحظ في البيت تقارب مخارج الحروف وتكرارها في كل كلمة مما يجعل النطق به مرات متتالية صعباً متعسراً.

ونجد في الشعر تشبيها للنظم الفاسد المتنافر بأشياء كثيرة الجامع بينها عدم الالتئام ،فتارة يشبهونه بأبناء العلة وتارة ببعر الكبش، ما يعني أن الشعراء أنفسهم كانوا يستقبحون النظم الرديء ويعدونه عيباً وقدحاً في شاعرية الشاعر، يقول الشاعر:

وبعض قريض القوم أبناء علة يكد لسان الناطق المتحفظ

ويقول آخر:

وشعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل

والمستفاد من البيت أن النظم الفاسد غالباً ما يكون صادراً عن أنصاف الشعراء المدعين لقول الشعر.

ومن نتائج حسن النظم أن يجيء البيت كلفظة واحدة لخفته وسهولته، واللفظة كأنها حرف واحد[41] فيجري على اللسان كما يجري الدهان، إذ تحس وأنت تقرأه وكأنك سالك سهلا ،ولعل من شروط النظم الجيد عدم الخلط في الكلام أو مايسمى بالمعاظلة واتباع حوشي الكلام[42]، وهو ما يجعل الشعر غريباً على المتلقي فينفر منه ولا يتقبله البته نظراً لخروجه عن المألوف، ونستحضر

هنا ذاك الشخص الذي اعترض على أبي تمام قائلا: «لم لا تقول من الشعر ما لا يفهم؟ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال»[43] بغض النظر عن قصدية السائل وما رمى إليه.

إن الاهتمام بالنظم من لدن النقاد لهو في عمقه اهتمام بجوهر الشعر، إذ النظم الجيد هو أس كل شعر جيد حائز على درجات الكمال النوعي، ومعنى هذا أن الشعراء كانوا يولون أهمية فائقة للنظم تفوق في أحايين كثيرة اهتمامهم بالعناصر الأخرى التي تعد أسا لا غنى عنه من قبيل الصور والوزن وفي ذلك يقول ابن رشيق: «والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تحسن أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، ومعنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وتلاحم الكلام بعضه ببعض، حتى عدوا من فضل صنعة الحطيئة حسن نسقه للكلام بعضه على بعض»[44] ويقصد ابن رشيق بالعرب شعراء الجاهلية والإسلام الذين لم يكونوا يركزون اهتمامهم على المحسنات البديعية من مقابلة وطباق، بل كان همهم متجها صوب مسألة أعمق وأغور تمثل بحق جوهر القول الشعري وهي فصاحة الكلام وجزالته وتلاحمه، وحسن تناسقه، وهذه المسميات جميعها تنضوي تحت خانة النظم، واجتماع هذه العناصر هي التي حدت ببعض النقاد إلى الحكم على شعر الفرزدق بشدة الأسر عندما قارنوا بينه وبين جرير ،فقد كان الفرزدق «أقواهما أسر كلام» والمتتبع لشعر هذا الشاعر يلاحظ هذه الخصيصة لدرجة أن الأخطل عندما قارن بينه وبين جرير عده كمن ينحت من صخر.

هـ - عمل الشعر:

1 - صعوبة القول:

كان الشاعر يعاني وهو يبدع القصيدة ما يجعل الإبداع رديفا للمعاناة، فها هو ذا الفرزدق يصرح في غير مواربة وهو فحل مضر في زمانه «تمر علي الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون علي من قول بيت شعر»[45] وإذا أخذنا هذا الاعتراف في سياقه التاريخي ندرك حجم الصعوبة التي كان يواجهها الشعراء آنذاك، خاصة إذا علمنا أن قلع ضرس في ذاك العصر مع عدم توفر مواد مخدرة للإنسان يكلف صاحبه عنتاً ومشقة، حينها ندرك حجم المعاناة التي كان يعانيها الشعراء الكبار، ولا يجب أن نمر على اعتراف الفرزدق هذا مرور الكرام، بل لابد أن نعطيه حقه من التأمل، فهو صادر عن شاعر فحل خنذيذ، ما يعني أن الشاعر الفحل كان مدركا لصعوبة القول الشعري لأنه يحرص على أدق الدقائق ولا يستجلب المعاني الغفل، والألفاظ السوقية، بل يحرص على أن يكون إبداعه متميزا بكل المقاييس ومتسما بالجودة، وقد سئل المفضل الضبي عن سبب عدم ممارسته الشعر وهو العالم به فأجاب «علمي به هو الذي يمنعني منه» والشعر كالبحر «أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم»[46] وعمل الشعر «على الحاذق به أشد من نقل الصخر»[47] أما على غير الحاذق فهو أخف وأهون. وإذا كانت عملية إبداع الشعر تتسم بكل هذه الصعوبة، فكيف يستدعي الشعراء الشعر،وما طرقهم في ذلك؟

2 - طرق استدعاء الشعر:

لكل شاعر طريقته التي يستدعي بها الشعر «فتشحذ القرائح، وتنبه الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتسهل طريقة المعنى» وإذا انفتح للشاعر باب القول انثالت عليه الألفاظ والمعاني انثيالا، وهنا لا بد أن يكون قادرا على تلقفها حتى لا تفر منه وتشرد فلا يستطيع لها طلبا، وقد كانت لكل شاعر طريقته في استدعاء الشعر فمنهم من يخلو بذكر الأحباب كذي الرمة[48]، ومنهم من كان يطوف في الرباع المخلية والرياض المعشبة ككثير[49] وكان جرير إذا أراد أن يؤبد (ينظم، يقرض، يصنع ويبدع...) قصيدة صنعها ليلا، فيشعل سراجه ويعتزل وربما علا السطح وحده فاضطجع، وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه[50]، أما شاعر كأبي نواس فيتخذ لنفسه طريقة في استدعاء الشعر تختلف عن باقي الشعراء، فقد قال «أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية»[51].

وإذا تأملنا معظم طرائق القول السابقة نجد أن الجامع بينها هو الخلوة ، فالخلوة هي التي تشحذ قريحة الشاعر وتجعله يسبح في عوالم الإبداع، وينسلخ تبعاً لذلك عن عالمه فيأتي بكل آبدة وقافية شاردة، وهو ما يحصل لأبي نواس فحالة السكر التي يكون عليها تجعله منسلخاً عن واقعه سابحا في عوالم الشعر وهنا لا بد أن نشير إلى موقف طالما قرن بأبي نواس، وهو الموقف من الأطلال ومظاهر الحياة العربية، والسؤال الذي نبغي له جوابا مقنعا هو: هل كان أبو نواس في موقفه صادقا؟ هل عبر عنه وهو في كامل قواه العقلية؟

أم أن حالة السكر التي كان عليها وهو يبدع قصائده كانت تدفعه للتندر على الأطلال والرسوم وليلى ودعد.

3 - أوقات قول الشعر:

ثم إن للشعر أوقاتا إذا لم يتحينها الشاعر خانته قريحته وعسر عليه اجتلابه، وقد أشار بشر بن المعتمر إلى بعض هذه الأوقات في صحيفته الشهيرة، فعلى الشاعر أن يأخذ من نفسه ساعة الفراغ.. وأن يترك التكلف والمعاندة جانبا فربما استهلك معانيه وشان ألفاظه(52) أما إذا حصل أن طلب الشاعر القول وتعاطى الصنعة ولم تسمح له الطباع، فإن بشرا يوصيه بعدم العجلة والضجر، وأن يدعه بياض يومه أو سواد ليله، ويعاوده عند النشاط وفراغ البال(53).

وإلى جانب صحيفة بشر، نجد أن الشعراء - وهم أصحاب الشأن - كانوا عارفين بهذه الأوقات التي يستدعى فيها الشعر، ولعل وصية أبي تمام للبحتري تعد بدورها نبراسا لكل شاعر يضيء له مغاليق الشعر ويفتح له سراديبه حتى يجيء شعره متسما بالجودة والمتانة والأسبقية، فهو ينصح البحتري- وكل شاعر- بأن يتخير من الأوقات وهو «قليل الهموم، صفر من الغموم»(54) فليست كل الأوقات صالحة لقول الشعر، كما أن هماً بسيطاً أو حزناً عابراً قد يقفل باب الشعر وينغص على الخاطر، فتكل القريحة، ويبقى أفضل وقت يقصد فيه الإنسان إلى التأليف - حسب أبي تمام- هو وقت السحر، وذلك أن النفس تكون قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم(55) ويزيد أبو تمام على ذلك قائلاً: «وإذا

عارضك الضجر فأرح نفسك، ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين»[56] والشهوة هنا هي الرغبة والاستعداد لقول الشعر، ونستشف من وصية أبي تمام مجموعة من المقاييس والشروط التي ينبغي للشاعر أن يأخذها بعين الاعتبار إن هو أراد لشعره أن يحوز على صفات الكمال النوعي، ويخرج معافى من الإعاقات اللفظية والمعنوية والتركيبية:

- الخلو من الهموم والغموم
- اختيار الوقت الذي تكون فيه النفس فارغة من الهموم والمشاغل قادرة على التقبل والعطاء (وقت السحر).
- فراغ القلب (العقل والقلب) من سفاسف الحياة، وهو ما يضمن صفاء الذهن، الذي يحقق في النهاية التركيز.
- الرغبة في القول والاستعداد له (الشهوة).

ونكتشف في هذه الوصية أبا تمام الناقد الخبير بخبايا الشعر ومضايقه. لكن السؤال المطروح هو: لماذا لم يلتزم أبو تمام بطريقة العرب في قول الشعر كما نصح بها تلميذه البحتري؟

4 - التنقيح:

إذا كانت عملية الإبداع الشعري تتميز بقدر غير يسير من الصعوبة، وإذا كان الشاعر يلقى فيها عنتا ومشقة، فإن عملية التنقيح والتثقيف لها شأنها العظيم، بل هي الحاسمة في مسار القول الشعري، ولهذا السبب وغيره اعتنى الشعراء - بدءاً من الجاهلية - بعملية التنقيح، فكانوا ربما قضوا وقتا أطول بكثير من

الوقت الذي قضوه في الإبداع، ولعل أبرز مثال على ذلك هو زهير - وأتباعه - الذي كان يمضي في تنقيح القصيدة حولا كريتا (على حد تعبير الجاحظ) لذا سميت قصائده بالحوليات، وكان الشعراء يأخذون وقتا طويلا في تنقيح الشعر رغبة منهم في درء كل شائبة قد تغضي من قيمة أشعارهم، وتهوي بها في مهاوي الرداءة فلا تتقبلها الجماهير.

وقد كان مسلم بن الوليد- وهو زهير المولدين- حريصاً على التنقيح حيث «كان يبطئ في صنعته ويجيدها»(57) ذلك أن الإجادة رهينة بإبطاء النظر ومعاودته حينا بعد حين حتى يستقيم عود الشعر، لذا كان الشعراء يبدعون قصائدهم ويتركونها ردحا من الزمان ثم يعودون إليها حتى يذهب الإعجاب بها، لأن أخطر شيء قد يصادف المبدع هو أن يأخذه إعجابه بشعره إلى الإسراع في إخراجه فيكون بذلك جانيا على نفسه.

إن الشاعر لا يكتسب صفة الحذق والأستاذية حتى «يتفقد شعره ويعيد فيه نظره فيسقط رديئه، ويثبت جيده...لأن بيتا جيدا يقاوم ألفي رديء»(58) وقد كان أبو نواس «ينفي الدني ويبقي الجيد»(59) فربما أثبت الشاعر سهوا كلاماً غثاً أو معنىً بارداً مغسولاً، وربما كان نظمه لأول وهلة مختلاً فاسداً، وقوافيه قلقة غير متمكنة، لذلك يعاود الشعراء النظر فيما نظموه تحرزا وخشية أن يقابل بالرفض والانتقاص من لدن المتلقي، ومن حرصهم على التنقيح سموا بعض الشعراء بطريقة معالجتهم للشعر، إذ سموا طفيلا الغنوي بالمحبر، والنمر بن تولب بالكيس(60)، ولم يكن

النقاد وحدهم الذي تنبهوا إلى ضرورة تنقيح الشعراء لأشعارهم، بل حتى أصحاب الشأن أشاروا إلى ذلك في سياق أشعارهم كما قال امرؤ القيس:

أذود القوافي عني ذيادا ... ذياد غلام غوي جوادا
فلما كثرن وأعيينني ... تخيرت منهن سبعا جيادا
فأعزل مرجانها جانباً ... وآخذ من دُرِّهَا المستجادا

فالشاعر كما يصرح لنا تنثال عليه القوافي انثيالاً فتكثر، وإذ اك لا يجد بدا من أن يتخير الجيد منها، فيعزل مرجا نها جانباً ويأخذ ما استجاد منها، حيث يكون مضطراً إلى أن يضحي ببعض بناته حتى يبقى الجيد والقوي والمتين.

لكن معترضاً قد يعترض متسائلاً: أليس حرص الشعراء ومعهم النقاد على التنقيح والتثقيف ومعاودة النظر في الشعر الفينة والفينة، يتعارض مع ماعرف عن العرب من بديهة وارتجال؟

إن التنقيح في جوهره لا يتعارض مع البديهة والارتجال، بل هو تال لهما ومكمل، فقد يرتجل الشاعر قصيدته ارتجالاً دون حاجة لاستحضار القول أو التفكر فيه، لكنه يكون حريصاً على معاودة النظر فيما قاله حتى يكسبه قوة ورصانة وتماسكا.

إذا كان ابن رشيق قد أعطى للشعر حقه من القول، فهل نال الشاعر جزءاً من هذا الاهتمام؟ وما المفهوم العام الذي أفرده له؟

و - الأغراض الشعرية:

كثيرة هي الأغراض التي نظم فيها الشعراء أشعارهم، لكن أغراضا بعينها هي التي كان لها العز الأقعس والحظوة العظيمة

والقدح المعلى على مدار تاريخ الشعر العربي، ومسألة الأغراض هاته تكتسي أهمية قصوى فهي التي تحدد مكانة الشاعر أيدخل ضمن الفحول أم ينزوي في الظل كما حصل لذي الرمة عندما سأل الفرزدق «ما لي لا ألحق بكم معشر الفحول؟!»، فأجابه بأنه اكتفى بذكر الأطلال ووصف الديار.

والأغراض الشعرية لها مسميات كثيرة منها: المعاني، طرق القول، ولكل غرض خصائصه التي تميزه عن الغرض الآخر، ونبين ذلك في الآتي:

المديح: هو الغرض الأكثر تردداً في الشعر العربي، بل نستطيع أن نسمي الشعر العربي بشعر المدح لكثرة ما دار على هذا الغرض. وللمدح ضوابطه التي حددها نقاد الشعر؛ إذ لابد للشاعر أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكر الممدوح وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية ويتجنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل(61) ولعل توصية النقاد الشعراء بعدم التطويل له ما يعلله فالملك لا يملك الوقت لسماع قصيدة فيها أبيات كثيرة وتكرار وترجيع للمعاني والقول، كما أنها تشير إلى امتداح العرب للإيجاز ومراعاة المقام، لذلك أوصى جرير أبناءه بعدم الإطالة في المادحة، لأنه ينسى أولها ولا يحفظ آخرها(62) وقد أوضح ابن رشيق طريقة مدح الملوك والسوقة وجعل لكل واحد ألفاظاً تخصه ومعاني تتعلق به(63)، كما تطرق إلى الفضائل النفسية التي يُمَدَحُ بها الإنسان، فغير مستقبح أن يمدح الإنسان بجمال الخلقة وبهاء الصورة.

وقد أشار أبو تمام في وصيته للبحتري إلى المدح الجيد الذي يعتمد بالأساس على إشهار المناقب، وإظهار المناسب، وإبانة المعالم، وتشريف المقام، وتقصي المعاني، وحذر من المجهول منها، منبها إلى عدم شين الشعر بالألفاظ الزرية[64].

النسيب: تختلف الشروط التي جعلها النقاد للنسيب عن تلك التي أفردوها للمديح، «فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً، والمعنى رشيقا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق ولوعة الفراق»[65] وهو أمر أدعى لأن يجعل المتلقي مشاركاً للشاعر فيما يقوله، وإضافة إلى قول أبي تمام فإن الحاتمي في «حليته» ركز بدوره على جانب الألفاظ والمعاني فدعا إلى ضرورة أن يكون النسيب «حلو الألفاظ رسلها قريب المعاني سهلها، غير كز ولا غامض، وأن يختار من الكلام ماكان ظاهر المعنى لين الإيثار رطب المكسر شفاف الجوهر، يطرب الحزين، ويستخف الرصين»[66] ولنتأمل هذه الأبيات لمسلم لندرك تحقق الشروط السابقة:

أحب التي صدت وقالت لتربها	دعيه الثريا منه أقرب من وصلي
أماتت وأحيت مهجتي فهي عنده	معلقة بين المواعيد والمطل
وما نلت منها نائلا غير أنني	بشجو الألى سلفوا قبلي
بلى، ربما وكلت عيني بنظرةٍ	إليها تزيد القلب خبلا على خبل

ولعل الألطف منه قول ابن رشيق:

وسائلة: ماذا الشحوب وذا الضنى؟	فقلت لها قول المشوق المتيم:
هواك أتاني وهو ضيف أعزه	فأطعمته لحمي وأسقيته دمي

الرثاء: والرثاء عند النقاد مرادف للمدح، إلا أنه يكون للفقيد، وسبيل الرثاء أن يكون «ظاهر التفجّع، بَيِّن الحسرة مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام»(67) ومن القصائد التي توفرت فيها هذه المعايير قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي مطلعها:

أمن المنون وريبها تتوجع؟ والدهر ليس بمعتب من يجزع

الهجاء: اشترط فيه النقاد عنصر الإضحاك كجرير الذي قال «إذ هجوتم فأضحكوا» وقد كان يطبق هذا الأمر في أهاجيه للفرزدق والأخطل، خاصة، عندما هجا الأخطل بقوله المشهور:

والتغلبي إذا تنحنح للقرى حك استه وتمثل الأمثالا

كما أنه اشترط في الهجاء التطويل حتى يظهر الشاعر مثالب القوم ويأخذ الوقت الكافي في ذمهم وتعييرهم والحط من شأنهم «وإذا هجوتم فخالفوا»(68) أي فخالفوا الإيجاز واقصدوا التطويل.

ز - أنواع الشعر:

أشار ابن رشيق في كتابه إلى بعض أنواع الشعر كالمخترع وهو الذي «لم يسبق إليه قائله: ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه»(69) ولعل أكثر الشعراء اختراعاً هو امرؤ القيس بحكم تقدمه، وإضافة إلى المخترع هناك الشعر المولد، والتوليد هو «أن يستخرج الشاعر معنى من شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة»(70)، وهنا نتساءل: ألا يعد التوليد فاتحاً لباب السرقة على مصراعيه؟ أم أن استنفاد المعاني جعل الشعراء غير قادرين على الاختراع؟

1 - مفهوم الشاعر:

أ - طبقات الشعراء ومعايير التصنيف:

لقد ذكر ابن رشيق وهو يتحدث عن شروط الشاعر مجموعة من المسميات أو الصفات التي كان تلصق بالشاعر، سواء منها ما اقتبسها من نقاد سابقين عليه كالجاحظ، أو أخرى أداه إليها نظره وقاده إليها فهمه واستنباطه.

فكثيرا ما نصادف كلمة «شاعر» هنا وهناك في كتاب العمدة، وابن رشيق في إيراده لهذا المصطلح لا يقصد به أيا كان، بل إنه لم يذكره إلا في سياق الحديث عن المتمكن من قول الشعر، من ذلك قوله: «والشاعر مأخوذ بكل علم..» و«ينبغي للشاعر»، وقد عمل ابن رشيق كذلك على تصنيف الشعراء إلى طبقات متكئا في ذلك اتكاء واضحا على أقوال سابقيه- خاصة الجاحظ- فالشعراء مراتب وطبقات حسب جملة من المعايير(71):

- شاعر خنذيذ: هو المجيد في شعره، والراوي للجيد من شعر غيره،
- شاعر مفلق: وهو المجود لشعره،
- شاعر فقط: وهو فوق الرديء بدرجة،
- شعرور: وهو لا شيء.

وقد حرص ابن رشيق على الإتيان بمجموعة من الصفات التي تميز الشاعر المتمكن ونوردها فيما يلي:

- الشاعر المبرز والحاذق الماهر (وهو الذي يأتي بالإشارة في شعره)(72).

- الفحل: وقد اشترط فيه الأصمعي شروطا هي كالاتي[73]:
- رواية أشعار العرب،
- سماع الأخبار،
- معرفة المعاني،
- إدراك الألفاظ وعقلها،
- أن يعلم العروض ليكون ميزاناً له على القول،
- أن يتعلم النحو ليصلح به لسانه ويقيم به إعرابه،
- أن يعرف النسيب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم.

والشاعر الفحل - حسب الشعراء أنفسهم- من يقول في المدح والهجاء، وهو السبب الذي أخرج ذا الرمة من دائرة الفحول، لأنه كان متخصصاً في ذكر الأطلال ووصف الدمن والأثافي وهو ما جعله ربع شاعر.

والشاعر الحاذق حسب ابن رشيق هو من «يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره فيسقط رديئه، ويثبت جيده»[74] ومن الشروط التي ينبغي أن تتوفر في كل شاعر «أن يكون مأخوذا بكل علم مطلوباً بكل مكرمة لاتساع الشعر واحتماله ما احتمل؛ من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة»[75] والمتأمل لهذه الشروط يدرك جيداً لماذا قرن الشعر عند العرب بالعلم.

ب - التخصص في الغرض:

وقد اشتهر كل شاعر بطريقة معينة في القول تغلب عليه فينقاد إليها طبعه، ويسهل عليه تناولها[76]، وهكذا وجدنا كل شاعر يبرع في تخصص ما:

- أبو نواس: الخمر.
- أبو تمام: التصنيع.
- البحتري: الطيف.
- ابن المعتز: التشبيه.
- ديك الجن: المراثي.
- الصنوبري: ذكر النور والطير.
- أبو الطيب: الأمثال وذم الزمان وأهله.

إن الحديث عن البراعة في جنس من القول دون غيره، يدفعنا للحديث عن مسألة الاختصاص وربما الاحتكار، ذلك أن لكل شاعر مجالا يختص فيه، حتى وإن حاول شاعر أن يدلي بدلوه في هذا المجال أكدى، لكننا نجد شعراء برعوا في صنوف كثيرة كجرير الخطفي الذي كان بارعاً في الغزل والهجاء والفخر والمديح والرثاء.

على سبيل الختم:

وبكلمه فإن مفهوم الشعر متسع جدا ويحتمل أمورا كثيرة ويتسم بالزئبقية والتأبي على التحديد والتعريف، فهو لا يشمل عنصرا واحدا أو عنصرين بل يضم في بوتقته عناصر كثيرة تحقق في مجموعها الشروط التي إن تحققت تحقق للقول الشعري رونقه وبهاؤه وشعريته وتأثيره النفسي والجمالي، وإن فقدت صار كلاما مغسولا ليس له من الشّعر إلا كونه منظوما في سلك الوزن، والشعر حسب ما سبق هو «كلام جميل موزون مقفى يدل على معنى، ذو إيقاع مؤثر، مشتمل على التشابيه والاستعارات والكنايات،

والإشارات المليحة، والنظم البديع المتماسك، و يحقق لذة لدى المتلقي...»[77].

الهوامش

(1) استقينا هذه العناصر من كتاب «في مفهوم الشعر والشاعر» للدكتور عبدالرحيم الرحموني والدكتور أحمد العلوي العبدلاوي، أنفو برانت فاس، ط 1، 2007.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 16.

(3) نفسه ج 1، ص 21.

(4) نفسه ج1، ص 27.

(5) العمدة ج 1، ص 28.

(6) نفسه ج 1، ص 30.

(7) نفسه.

(8) نفسه.

(9) نفسه.

(10) العمدة ج 1، ص 26.

(11) نفسه ج1، ص 65.

(12) نفسه.

(13) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ج 11، ص 57.

(14) العمدة ج 1، ص 128.

(15) نفسه ص 28-29.

(16) نفسه ج 1، ص 65.

(17) ينظر باب التكسب بالشعر والأنفة منه ج 1، ص 80، وما بعدها.

(18) العمدة ج 1، ص 134.

(19) نفسه ج 1، ص 119.

(20) نفسه.

(21) العمدة ج 1، ص 151.

(22) العمدة ج 1، ص 140.

(23) المصدر نفسه، ص 151.

(24) نفسه ص 140.

(25) العمدة ج 1، ص 164.

(26) نفسه ص 173.

(27) نفسه ص 177.

(28) نفسه ص 174.

(29) العمدة ج 1، ص 128.

(30) العمدة ج 1، ص 122.

(31) العمدة ج 1، ص 116.

(32) نفسه ج 1، ص 122.

(33) نفسه، ج 1، ص 185.

(34) نفسه ج 1، ص 205.

(35) نفسه ج 1، ص 170.

(36) نفسه ص 271.

(37) العمدة ج 1، ص 287.

(38) نفسه ج 1، ص 257.

(39) نفسه.

(40) نفسه.

(41) العمدة ج 1، ص 257.

(42) نفسه ج 1، ص 98.

(43) نفسه ج 1، ص 133.

(44) نفسه ج 1، ص 129.

(45) العمدة، ج 1، ص 204.

(46) العمدة، ج 1، ص 117.

(47) نفسه ص 205.

(48) نفسه ص 206.

(49) نفسه.

(50) العمدة ج 1، ص 206.

(51) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(52) نفسه ص 212.

(53) نفسه ص 213.

(54) نفسه ج 2، ص 114.

(56) العمدة ج 2، ص 114.

(57) العمدة ج 2، ص 115.

(58) العمدة ج 1، ص 131.

(59) نفسه ج 1، ص 200.

(60) نفسه.

(61) نفسه ج 1، ص 133.

(62) العمدة، ج 2، ص 128.

(63) نفسه، ج 2، ص 128.

(64) ينظر المصدر نفسه ج 2، ص 129.

(65) العمدة ج 2، ص 115.

(66) نفسه ج 2، ص 114.

(67) نفسه، ص 116.

(68) نفسه ج 2، ص 184.

(69) العمدة ج 2، ص 128.

(70) نفسه ج 2، ص 162.

(71) نفسه ج 2، ص 263.

(72) العمدة ج 1، ص 114-115.

(73) نفسه ج 1، ص 302.

(74) العمدة، ج 1، ص 197-198.

(75) العمدة ج 1، ص 200.

(76) نفسه ج 1، ص 196.

(77) نفسه ج 1، ص 286.

بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر

عبدالقادر فيدوح

يقول القاضي الجرجاني (وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار الوساطة بين المتنبي وخصومه)، ص 412.

التوازي وتبئير الفضاء:

لقد بدأ الشعر الحديث يبحث عن سبل أخرى تعزز من دور الكلمة، والرغبة في التخلص من رتابة كل ما هو عتيق، وهذا ما جعل الشعر يقتحم طرائق جديدة، تنسجم مع الذوق المستجد ليعطي مفهوماً مضافاً إلى شكل القصيدة، بهندسة معمارية يخصها الشاعر بوضع تصاميم شكلية، متوازية مع مضمون الكلمات؛ لتشييد بناء قصيدته، يضاف إلى ما يعرف بالمضاف إليه في دلالة الصورة. وقد ساعد التوازيات، المضافة، على تنمية حدوس القارئ ورحابة مخيلته، بحيث لم يعد فيها مكان للدال إلا بوصفه ممكناً، يحتمل، أو لا يحتمل، وروده، «ليحقق التركيب الفضائي - الذي رأى فيه جوزيف فرانك Joseph Frank واحداً من أهداف الأدب الحديث»[1].

لعل ما يعنينا، هنا، أن الشاعر يوظف البياض بوصفه نصاً موازياً داخل النص، وأن المتلقي يجد نفسه أمام نصين: (نص

حاضر في المكتوب، ونص مغيب في البياض)، يتشاكلان فيما بينهما، غير أن هوى البصر يميل إلى المغيب في البياض الذي لا يفصح عن نفسه بصورة واضحة، ولا يبين عن خواطره بشكل مباشر، ولكنه يسبك رؤاه بصيغة يجعل منها شكلاً متوازياً مع المتن، سواء عن طريق الترغيب أم عن طريق الترهيب، وفي كلتا الحالتين يتعزز الإضمار عما لا يرغب في التصريح به بحنكة عالية، وفي هذه الحال يستبدل الشاعر اللامقول بالقول، والانزياح عن المعنى الحقيقي بالإفشاء عما ينبغي الإعلان عنه، والمسكوت عنه جمالاً فنياً، بالإفصاح عنه وجلاً من الريبة.

وسوف نتناول موضوع بحثنا هذا – بالدراسة التطبيقية على الشعر العربي المعاصر – حسب تقسم مستويات التوازي إلى:

أولاً – تناغم اللفظي والبياض البصري.

ثانياً – التوازي الوامض.

أولاً – تناغم اللفظي والبياض البصري:

إن تضافر الفراغ في النص الشعري مع السواد وتموجات النص وفق هذه الثنائية بشكل متناظر، ومكرر أحياناً، هو ما يوحي في نظر الشاعر بالانسجام بين المعنى الموحى به، والمعنى المنتظر، أو حسب (ياوس Jauss Robert Hans) أفق التوقعات، ضمن إيقاع دلالي يحكمها تناوب في المعنى، وتوافق في الرؤية، بين ما هو مجسم، وما هو مغيّب في صورة تجريدية تتم فيها كل أنواع المطاردة للبحث عما يربط أطراف ثنائية (**سواد/ بياض**)، أو ما ورد في

مهارة الكلمة وصنعة الفراغ، «**وكان وراء التجريب الطوبوغرافي (الطباعية) مقاصد عديد، وقد توخى الكتاب من استخدامه، إثارة استجابات خارج نطاق المادة المطبوعة الاعتيادية والتغلب على تفككات عديدة للحساسية، وإنشاء بعد حيث يمكن أن يلتقي الشعور والنشاط القلي. وإضافة إلى خرق ستار المعروف الذي أقامته الطباعة، فإن الكثير من الابتكارات الطباعية تحاول بصورة واضحة تحقيق بعض تأثيرات الفن التصويري، وكان (ليسنغ** Lessing) **قد فصل بين الفن والشعر على أساس أن الأول له وجود في الفضاء ، والأخير له وجود في الزمن، لكنه في الفترة التي صيغ فيها مفهوم الفضاء - الزمن، ربما كان من الطبيعي التفكير بربط الاثنين كطريقة في إظهار أن البعدين ليسا منفصلين عن بعضهما**»[2] ولعل الثنائية بهذا المعنى تمكننا من جاذبية الإحساس التي تثيرها فينا ما تتضمنه من تأملات بعد تجريد الموضوع من تصوراته الظاهرية ، وأشكاله المألوفة.

وتكمن شعرية ثنائية تناغم اللفظي Calligraphy والبياض البصري، في نظر كثير من الدارسين، وما يقابله في منظورنا من ثنائية (**الرقش**[3]/ **البياض**) وهو ما تعززه مقولة: «الكتابة الشعرية، هي كتابة البياض الأول، وحين تبدأ في كل مرة، فإنها البداية ذاتها ، تكتب البياض الأبيض»[4]. والنص المرقّش هو النص المكتوب بالحروف، ويقابله البياض في النص الشعري المعاصر خاصة؛ لذا سوف نحاول بقدرٍ من الجهد إمكانية إظهار تماسك النص في ضوء هذه الثنائية، ضمن آلية التوازي، التي غالبا ما ترد في القصيدة المعاصرة في قالب سردي خارج عن

السياق الشعري المألوف، أو خارج عن نطاق ترابط وحدة السبب والمسبب، أو العلة والمعلول، التي يستدعيها النسق الشعري. و يظهر البياض المنتصَب، القائم، في النص كمرآة مصقولة يحاذي بها النص المرقش النِّد للند، حتى يكاد يصبح صوته الخافت، وفيئه البيِّن، وما خفي من سريرته.» ومن ثم فالعمل الشعري في القصيدة التشكيلية هو تصميم قبل أن يكون وصفاً، ولذلك يسعى إلى رسم انطباع قبل أن يسعى إلى الإفهام التفصيلي، الممل، أو المباشر للمتلقي. أما الناقد فينبغي أن يسعى بشكل آخر، [إلى] تجاوز حدود النقاد اللغوي ، ليفيد من المعطيات الطارئة على النص الشعري كالرسم والموسيقا؛ لأن النص الشعري أصبح مليئاً بإشارات لغوية وتشكيلية، يمكن أن تؤسس مشروع قراءة معاصرة للإبداع الشعري الرؤيوي المعاصر في القصيدة التشكيلية»(5).

إنها صورة تحاول أن تكشف لنا مدى رغبة الشاعر في إقناع المتلقي بلعبة التحرك بين النطق والصمت البليغ، بين الكلمة والمحو، بين الصوت والبصر، بين الرقش والبياض، بين الامتلاء والخواء، بتناسق متوازٍ، وبانتظام متسق، كحبات العقد، وانسجام مستوٍ في نضج النص، المستقيم في مرام معانيه، وفي هذه الحال يرى (ميشال Michel Pougeoise) «أن النص الشعري - مثله في ذلك مثل الموسيقى - يَعقدُ مع الصمت صلة مميزة، وهذا صمت يعد جزءاً لا ينفصل عن الكلام بما أنه يندرج في الحركة الإيقاعية للقصيدة، ويكون داخلها أيضاً حركة تنفس، وحركة انتظار وتوقف، وعلامة أمل أو انكسار، وتأثر وتساؤل، وتفكر أو تأمل».

ولكن قبل ذلك، هل يعتبر توظيف البياض دليلاً على حيرة الشاعر؟ أم أن الكلمات لم تعد تسعفه لتأدية الغرض؟ وهل يتلمس الشاعر في البياض ما فقده في التماس المرام في الكلمات؟ وهل لنا أن نقول إن الشاعر في مثل هذه الحال يرمي بشعوره إلى عبثية المنجز الإبداعي؟ وهل تأطير البياض يروم بالمعنى نفسه الذي يسوقه المكتوب في صيغته التي وردت فيما هو مرقش؟ أم أن الشاعر يتوسم في البياض علامة شفيعة، بالنظر إلى ما انتابه من مشاعر مبددة، فتأملها في هذا المخبوء؟ وهنا قد نجد أنفسنا وكأننا بالشاعر حين يوظف البياض نلمح منه كشفاً مستوراً في الكلمات المعبرة، وفحصاً مخبوءاً في إظهار مجهول البيان، فيما لم يستطع البوح به إلا في البياض، متسترا عن معانٍ عليّة، وصور خفية، محجوبة عن المراد القصدي الذي يتوق إلى الحقيقة.» ولأن البياض ليس صحيحا دوماً، ليس بريئاً، إنه يخفي في بياضه قروناً من الكتابة والمواقف والآراء، كل بياض يحمل في بياضه حبراً مضى، توجهاً مضى، بعبارة أخرى: إنه محمل بذكرياته الجمعية، أو بلاوعيه الجمعي؛ لذلك كان لابد من اغتصابه كي يكون أبيض. فالبياض ليس لونا، إنه وجود، ولأنه حدد كلون، فلقد امتنعت القواميس عن ذكره، وكفّ الجميع عن إقامة أية علاقة مع خارج اعتباره لوناً»(7).

وإذا كان ذلك كذلك مع المبدع، بوجه عام، فكيف هو حال المتلقي في ظل ممارسة سلطة البياض من الشاعر، هل الدوافع هي نفسها لكليهما (**الشاعر/ المتلقي**) أم أن إفرازات البياض تقترب من التيه في منظور المتلقي؟ وهل باستطاعة المتلقي اختراق هذا البياض المنطّق، البليغ؟

في نص المحو ينساق المتلقي وراء البحث عن توازي الملاءمة بغرض القبض على احتباك النص، تحت أي طائل، والأخذ بمبدأ التعاقب بين مدٍّ وَجَزْرٍ في محاولة الكشف عن الرابط بين النصين المتوازيين، على الرغم من أن ما يقوله البياض ليس بالضرورة هو ذاته ما يقوله المرقوش، بل قد يكون ما أثاره البياض في المتلقي من رغبة في كشف أسرار مكمن القصد، وما توارى فيه، وجلاء ما استخفى من حيثيات تشع جوهر العلامة الدالة هو مطلب المتلقي في التركيز برد فعله في تأويلاته، أضف إلى ذلك أنه قد يعطي جواباً متوازيا للصورة الأولى، أو يمنح معنى متوارياً آخر خلف المعنى الأول، وهو ما يشكل انجذاباً، وحركة ذهنية فيما يثير النص برمته من وقع جمالي في النفوس، بفعل صورتيه الذهنية والمرئية، وفق ما يستدعيه الالتحام للصورة الكلية، وذلك عندما تصبح مخيلة المتلقي مهيأة للانتقال من حيث انتهى الشاعر إلى الخطوة الموالية في تفعيل مسعى البحث عن الخبئ الذي يمكن وسمه بـ «صوغ التعاضد «من أجل تكوين صورة أخرى متوازية مع الصورة الأولى، وقابلة للاستيعاب، على حدِّ رأي (باشلار Gaston Bachelard) في نظرته إلى الرؤية التخيلية، قوله: «قد يرى المرء دائماً أن التخيل (أي التصور) هو الطاقة المتمكنة من (صياغة) الصور، ولكن الأدق هو أنه الطاقة القادرة على منح الصور التي يهيئها الإدراك الحسي، وأنه فوق كل طاقة لها علاقة بتحير أنفسنا من الصورة الأولية، ومن الصورة المتغيرة. إذا لم يحدث أي تغير في الصور، أو اتحاد غير متوقع في الصور، فليس هنا أي تخيل، وليس هناك أية عملية تخيلية»(8).

ثانياً - التوازي الوامض:

وقبل أن نستحضر النصوص نعطي افتراضاً لما بدأ به الشاعر حين استهل قصيدته ببياض، نفترض له مربعاً - خالياً من أي مكتوب - أو نقاطاً متوالية في شكل أفقي/ عمودي، للبرهنة على غاية الشاعر من قصد المساحة الفارغة، ولنبدأ على سبيل المثال بهذا النص «تجميع أول»[9]:

يأخذ البياض في بداية القصيدة نصف مساحة الصفحة، ويتعطل فيها حبر الكلمات عن الظهور ليجد القارئ نفسه في حيرة من أمره، كونه أمام صورة بكماء، فيما خفي، وصورة مقروءة فيما ظهر من كلمات منطقة بما لا يريد صاحبها أن تعبر عنه، وكأن الصورتين تتناطقان فيما بينهما لتقولا اللامقول في نصين متوازيين.

صمت قزحي
كرصيف الشهوة في برق الأخضر
يدخل بين صباح المسكوت عليه
وليل الماء المكسور بإبهام الضوء
لهذا المتقزّح في اقيانوس الرغبة
مازلت أنطُّ كلحن جراد الرأس على ما بعد المعنى
لأظل كما عاش المعيوف الصاعد في بحر الوقت
بريئا كخيال الرعد
فتيا
كسؤال النجمة قبل النطق

نحن، إذاً، أمام نصين في نص واحد، ولكنهما ليسا على نسق واحد، نص يظهر المعنى في اللامقول، والمحجوب، بفعل إرادة الشاعر، ونص مرقش، معبر عنه بالكلمات المقروءة. وبالنظر إلى صوغ الشعر الكامن في سبك مبناه، وحبك معناه، وفي نسقه، بحيث تكون صوره كلا منظما بمجوعة من الضوابط، يرتبط بعضها ببعض، وبالنظر إلى ذلك فإن النص خالف المألوف بنتوء معنىً خفي بين المرقش (الخطي) أو ما يطلق عليه (بالكاليغراف Calligraphy)، والبياض.

وقد لا يعنينا هنا - في هذا المقام - النظر إلى ما احتواه النص من معانٍ توحي بمكابدة الذات الشاعرة، وما عبرت عنه الصورة بمخيالها الشعري، وفي عرضها ركوب الأهوال، على نحو من الحس الدرامي المُبِين، الواضح، كما أنه لا يعنينا ما عبر عنه الشاعر بالسكوت المطبق، والصمت المهين بألوان من الغمام، المفعم بالتأنيب، في شكل قزحي، بسبب انكسار طموح الذات الشاعرة، وانحناء مقامها، اعتقاداً منا أن توضيح المعنى، واستجلاء الإيحاءات الغامضة فيه، والتعرف إليه بعمق، هو من باب التحليل الدلالي/ التأويلي القائم على عنصر التمكن من خرق المسكوت عنه، وشق لوحة البياض بما لا يعطي تصورا مغايرا لنسق القصيدة العام. أضف إلى ذلك أن كل توقع من دون تبريرات يدخل عملية القراءة في تفاصيل مستعصية يتعذر فهمها.

لذا، يبقى التركيز على تبئير المعنى هدفاً لاستجلاء بيان البياض، وفصاحة معانيه الدالة، فيما هو قائم بإزاء محاذاته حيز النص المرقش، ومقابلاً له في المبنى والمعنى، بعيدا عن إقصاء

محيطه شكلا ومضمونا، وتَمثُّل علاقة المدرَك منه في جميع جوانبه. ومن هنا يكون توظيف البياض، في خط متوازٍ مع النص المألوف، المنفلت من قبضة اللغة، قد جاء مكملا لمعنًى النص المرقش، ظاهرا وباطنا، أو لدور الكلمة في مرامها، ترجيحا من الشاعر أن النص من غير البياض قد يكون غير جالب للنظر، أو غير مثير، وهو ما استدعى الشاعر إلى طلب سؤال المخبوء في البياض، وتجاوز التوقع باللاتوقع، على أنه واقع افتراضي، مشتق في أصله من الواقع المتوقع.

ومن هذا المنظور رسمنا تصورا بشأن تناول ظاهرة التوازي في تعالق النص المتخفّي في البياض بالنص المرقش في المكتوب، وفي شكل تناغم لفظي/ بصري، وهي تقنية تبدو مغفلة، نسبيا، من قبل الدارسين، ارتأينا جلاءها بما يجعل من هذا التعالق نصين متوازيين في نص واحد، على نحو يؤسس رؤية إبداعية فيها قدر من التوازي بُني على قصد، وتصميم من الشاعر.

ولنا في هذا أمثلة كثيرة نأخذ قصيدة «لغة» لقاسم حداد في قوله:

فعل ناقص

ونحاة الكوفة

....

....

....

يستبسلون

....

....

....

إذا كان الشاعر قد غيب جزءا من النص، وطرحه في شكل بياض، يتوازى في الموقع ظاهريا، فلأنه يصور هذا الموقع الأخير كصيغة مقصاة من قيود نظام الزمان والمكان؛ لذلك جاء هذا البياض التجريدي ليوضح فعل القصد المغيب، كشفته معادلة رقش/ بياض، وكأن الشاعر يفكر بالغياب ويكتب بالمشاعر في نص البياض، ويكتب بالكلمات ويفكر في اختراق الواقع، في النص المغيب، ليصبح النصان متوازيين متساوقين بتجوارهما، كل منهما مبعث للتأمل، وحافز للإدراك.

يبدو أن قاسم حداد تواق إلى الاندفاع إلى استعمال الإيحاء عن طريق الشكل، وكأن الكلمات – لديه – لم تعد قادرة على المعنى المراد، والتمكن منه، أو عن فحوى مكنونه؛ الأمر الذي جعله يبتكر نسقاً رديفاً لحبر الكلمة، متضمِّناً في نتوء فضاء، منتصَبا قبالة المرقش، أو إزاءه، أخذ مساحة ما تبقى من الصفحة، بوصفه إدراكاً حسياً يضفي على المكتوب تعبيرا مشتركاً، أو متوازياً، ويوفر دليلاً على وجود معنى منسجم في تماسك بين المقول واللامقول.

ليست اللغة هنا – في منظور قاسم حداد – ذلك النسق من الإشارات والرموز، ولا هي تلك الوسيلة للتفاهم بين الأفراد والأمم، وإنما الشاعر يقصد من وراء ذلك أن رسالة الحضارة العربية لا تخرج عن نطاق اللغة. ودلالة «**لغة**» تتوارى خلف ما اصطلح عليه أن العرب أمة لغوية، ينبني عليها فهم كل المتغيرات، عبر كل الأزمنة، وحتى في حال الإقدام على المبادة فإنها تنطلق بالتفكير الاسترجاعي، أو تداعي الوعي، مادام الفعل لا يفضي إلى

أي رؤية، واللغة هنا كونها فعلاً ناقصاً – في نظر الشاعر – لا تحمل أية رسالة إلا داخل اللغة، رسالة مغلقة على ما لم ينجز بعد، أو عليه أن ينجز بشكل مغاير، وببشريات ما يُنتظر من فضائها المفتوح على البياض، وإذا كانت «**لغة**» مغلقة بسياقها اللغوي في المكتوب، فلا انغلاق في الفضاء الرديف لها، ما يعني أننا أمام نصين، نص مغلق في «**لغة**»، ونص مفتوح في «**البياض**» يجسد فعل **الهوية/ الاغتراب/ الهجاء/ التمرد**، بين المعمول والمأمول.

وبالعودة إلى مرجعية **نحاة الكوفة المستبسلين** في منظور قاسم حداد، فإن توظيفهم جاء ليبرر تبنيهم فكرة التحرر من قيود اللغة المعيارية وولعهم بالسماع، خلاف مدرسة البصرة التي اعتمدت الحفاظ على الموروث، والقياس عليه، وكأننا بقاسم حداد – في المسكوت عنه – قد أصابه ما أصاب سيبويه – على سبيل المثال – في صمته الغاضب بعدما آل إليه الوضع الذي لم يجد نفعا بعد قوله:

كنت أظن العقرب أشد لسعًا من الزنبور فإذا هو هي

فرد عليه الكسائي: **فإذا هو إياها**

فما كان منهما إلا أن احتكما إلى أعرابي سليم الطبع، لكن هذا الأخير خان سيبويه ومال إلى تصويب الكسائي خطأ؛ لمصلحة له عند الأمين ابن الرشيد، فاشتاط سيبويه غيظا بعد هذا التمالؤ، والتحامل عليه ظلماً، ولعلها الصورة نفسها تتكرر مع قاسم حداد عندما يرى في تمالؤ الحيف على الإنصاف، والميل عن الصواب، والخطيئة على الجزاء، والفساد على الصلاح، والخَلة على الخصلة، وكأن قاسم حداد يشعرنا باستمرار منهج سيبويه

باعتراضه على غلبة الباطل على الحق على رغم ما في استواء سريرته من دُرٍّ مكنون ، وهو المنهج نفسه الذي لا يريد استقلال السواقي بعد ركوب البحر على حد قول المتنبي :

.... * ومن ركب البحر استقل السواقيا

لأن في السواقي، بحسب افتراضات قاسم حداد في البياض، وسيلة للوصول إلى العمق، وترجيح المبادرة في التجاوز، وهو ما يحتاج إلى جسارة لكسر الرتيب من المألوف.

ولعل الشاعر باعتماد هذه التقنية يكون قد وظف جزءا من الصفحة في بياضها بوصفه حيزا مكانيا جاهزا للعمارة، بما يحفظ به المكان لبنيان صورة دالة، من المتلقي، غير الصورة الأولى التي جسدها المبدع في مداد الكلمات؛ أي لتصبح هذه الصورة الدالة وسيلة أخرى تضاف إلى وسيلة التعبير بالكلمات، وتزداد الصورة جمالا أكثر إذا كان جلاؤها متساوقا مع الصورة المرقشة، وهذه بدورها تزداد جمالا أكثر إذا كانت مشفوعة بفن **الخط السميك**، أو التلاعب بالمساحات الفارغة في الصفحة، من خلال توزيع رسم الكلمات المعبرة، «وقد اعتبر (مالارميه Mallarmé) شكل الكلمات، والأحرف، أو شكل القصيدة على الصفحة والفراغات المتروكة بين الكلمات عناصر مهمة لما سماه بـ [دفعة كشتبان Un Eoup de Des... كانت ترمي إلى إتاحة مخرج من المستوى اللفظي للقصيدة، والتوجه مباشرة إلى العين، لكنها في قيامها بهذا اكتسبت نوعا آخر من الرمزية»(10).

كما في مقطع «**هكذا، دائماً هكذا**، من هامش «**دخلت**» للشاعر علي الشرقاوي(11):

في نهار الظلاّمين أمشي على وجع يتأبط جوع السؤال

أغوص كصارية في عويل السحابة أو في رماد الصهيل

بين قاع قلبي أرى.......... وارى........... وارى........

أصيرُ شهيق الرمال، أصير يد الحلم في زرقة المستحيل

و

مازلت

أرى

السـاحل   أنثى

البحـر   ذكر

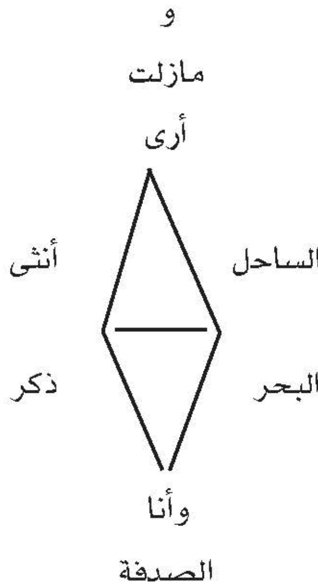
وأنا

الصدفة

أليس في هذا التوزيع الجغرافي لرسم الكلمات ما يبرر صورة التوازي بين الدال والمدلول، وهي تزدان في الفضاء بين صورة وأخرى، وحين تزول من مكانها إلى مكان آخر، وتميل عن كبد تراتب السبب بالمسبب في الرسم الطبيعي للمكتوب، وفي موضعه المألوف، ألا نستطيع أن نقول إن الصورة هنا تأخذ من هذا التحلحل نبراساً مشعا، ومتوازيا مع النص المرقش بالمداد. أضف إلى ذلك أن ما ورد من اهتمام لرسم كلمة (وارى) وتكرارها مرتين، واقترانهما بـ (أرى) في صورة جناس ناقص على هذا النحو:

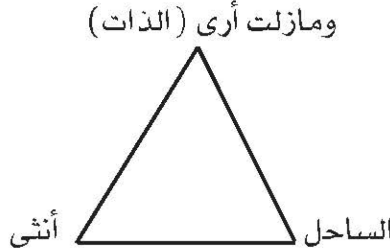
بين قاع قلبي أرى .... وارى .... وارى.........

لما في الصورتين (أرى) و(وارى) من اختلاف في المعنى والدلالة، وتشابه في بعض الحروف، واختلاف في ترتيبها، لكنهما متجانستان من حيث المعنى الدلالي، في كون الشاعر يرى في (أرى) ما (وارى) مما خفي من المواراة.

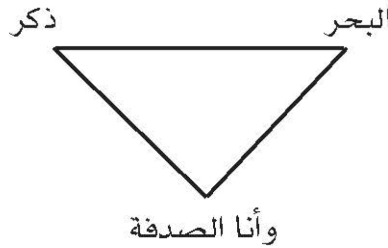


إن دلالة تداخل الكلمات في هذا الرسم على شكل متوازي الأضلاع Parallelogram تظهر كل ضلعين متقابلين ومتوازيين في الآن نفسه في الدلالة (الساحل↔الأنثى) و(البحر↔ذكر)، في حين يأتي قطر المساحة بينهما ليقابل حالتيهما في شكل توازي المناصفة، حيث يظهر فيه مسار التوازي في توزيع فضاء المساحة التي جاءت متساوقة في علاقاتها التركيبية، ويأتي القطر في شكل وتر فاصل بين صنفين متقابلين يوضحان حال الذات الشاعرة؛

إذ تأتي الصورة في الحالة الأولى على شكل مثلث عادٍ في وضع - افتراضي - طبيعي بأضلاعه المستقيمة على هذا النحو :



بينما في الحالة الثانية يُظهر علاقة الذات (الصدفة) بالبحر في صفات الذكورة على شكل مثلث مقلوب، حين وضع أعلاه أسفلَه، وفي هذا القلب دلالة معينة توحي بقلب أوضاع الحياة، وإدارة ظهرها، في نظر الشاعر.



ومن ثم يكون القطر الفاصل بين الذات الرائية والذات الصدفية، من فصيلة المحاريات السميكة، هو ما يمكن أن نطلق عليه تقابل عمودي بين صورتين متناظرتين في الشكل (**الضمير المتصل/المنفصل**: (مازلت أرى) والضمير المنفصل (**أنا الصدفة**) وبتشاكل دلالي في ترابط الضميرين: الضمير (أنا) لذات الشاعر المتماسكة رغم الداء، ظاهره وباطنه، والضمير المتصل في (مازلت)

الدال على الحركة المستمرة والمتكررة، في كونها من فصيلة المحاريات الرخوية في شكل (الصدفة) ولكنها متماسكة، مهما واجهت من أذى في علاقتها التحولية بين (**أصير**) و (**الصدفة**) وهي علاقة تواز توحد التّضمُّن الدلالي، واحتوائه معنى حالة الذات الشاعرة في إصرارها على الإقدام، مهما اعترض سبيلها من إكراه، ماديا كان أو معنويا، مبينة في ذلك «ترتيب القول في جزأين، فصاعدا، كل جزء منهما مضاف إلى الآخر، منسوب إليه، بجهة ما من جهات الإضافة، ونحو من أنحاء النسبة»[12]، والشاعر هنا لا يضع التناظر بين هذين الجزأين في صورتين متلفتين، مشتملتين بعضهما ببعض، كما نبصرهما، بل كما نتأملهما، وننظر إليهما مليا، بما ينبغي حدوثه من أفق التوقع بصورة تجريدية مطلقة، وبلعبة تبادل الأدوار بين النصين في توصيل الرسالة نفسها.

ولعل ما يعزز تصورنا، من قبيل التضمين، هو تلك المتوازيات الرديفة لتوازي البياض، وهو ما عبر عنه محمد مفتاح بـ « التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي» ، وأنه « يشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية، وأشكال الكتابة ، وكيفية استغلال الفضاء» أو «هو التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة، أو المتشابهة»[13] كما ورد، في النص السابق، من توازيات ماثلة في:

التوازي الصوتي في: الصهيل/ المستحيل. أصير/ أصير (ترادف صوتي).

التوازي الرديف في: وجع/عويل/ رماد/ مستحيل/ (شبه ترادف في نقل صورة مليئة بالأسى وأشكال العذاب).

الضميران في: (مازلت أرى) مع الضمير في: (أنا) كون الشاعر لا يرى نفسه إلا متماسكا كالصدفة، على الرغم من أن هذه الصدفة يتشكل في بعضها اللؤلؤ، لما في ذلك من دلالة بالنظر إلى ما يوجد غور محارته من رؤى.

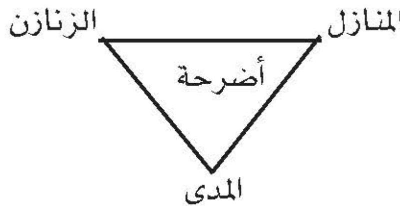
التوازي الدلالي في:

- الساحل: المنطقة اليابسة للبحر الماثل في صورة الأنثى.
- البحر: الماء الكثير، خلاف اليابسة، الماثل في صورة الذكر.

وكأن الأنثى هنا تشكل صورة الأخذ في الحضن، والاشتمال بالاحتواء، مصداقا لغمر العطاء، بينما هو (الذات الشاعرة) البحر المليء بالخيرات.

ولنا في الشعر العربي الحديث أمثلة كثيرة على هذا النحو الذي تبدو فيه الأوضاع في اتجاه المنطق المعكوس على نحو ما جاء في قول أمل دنقل في « أغنية الكعكة الحجرية»(14):

المنازل أضرحة، والزنازن
أضرحة، والمدى أضرحة
فارفعوا الأسلحة
ارفعوا
الأسلحة



وقد حاول محمد الصفراني التعليق على هذا المقطع الشعري من المنظور الدلالي في توظيف النص على هذه الشكل في وضع رسم مثلث مقلوب لتجسيد الوضع المقلوب في الحياة من خلال الإسراف في تقتيل الناس إلى الحد الذي تحولت معه المنازل، والزنازن، والمدى إلى أضرحة. وتبعا لذلك فقد أخذ الشاعر في تحريض الناس على الانتصار لأنفسهم جاعلا كلمة الأسلحة في قمة المثلث (المقلوب) لأنه إذا استجاب الناس إلى تحريضه، ورفعوا أسلحتهم فسيعود الوضع/ المثلث إلى شكله الطبيعي، وتصبح عبارة ارفعوا الأسلحة إلى الأعلى».

إن التوازي بهذا الشكل الذي نراه هو ما عبر عنه القدامى عند اقتضاء شيئين أو أكثر تقوم بينهما علاقة انسجام وتقابل، أو ما يعتبره المحدثون، كما جاء في قول (ميشال[15] Michel Pougeoise) «لقد خصص الشعر المعاصر للصمت مكانة عجيبة، وأولاه المنزلة الرفيعة. وقد توصل الشعر إلى تحقيق ذلك **بطرائق عديدة في الكتابة، وخاصة ما كان منها مرئياً، وذلك من قبيل البياضات، ورسم القصيدة في صفحة الورقة، والهوامش، والتفنّن في الطباعة، وتشظية النص، وتقطيع أجزائه، وغياب علامات الوقف، أو الإكثار منها**»، لذلك يلتمس فضاء الفراغ تجسيد اللامقول في النص في تقابل مع فضاء التشخيص، أو ما لا يمكن البوح به، بمسحة فيها من التعمية ما يجعل الصورة مموّهة، أو معبرة بخلاف ما يُسأل عنه، وهي صفة، غالبا ما تكون، ملازمة للنصوص الحديثة، كما جاء في قصيدة «سطوة» لقاسم حداد قوله:

سطوة

أمام الورقة

.... أقف مذهولاً

....

....

....

....

....

.... من يجسر على كسر هذا البياض الجميل

ويأتي السطر الشعري الأخير في منتصف الصفحة، ثم يلي ذلك بياض، فيما تبقى من الصفحة، حوّل النص إلى نسقين متوازين: نسق الرقش – أو فن توزيع الكلمات، ورسمها بالحروف Calligraphy، غالباً ما تكون في أحْيَازٍ مفضية، أو متبادلة المواقع - ونسق المحو، لتأخذ هذه الأسطر الثلاثة فضاء الصفحة كلها في ثلاثة مواقع، كل موقع منها يتبعه، أو يسبقه بياض في لعبة حركية، مبنىً ومعنىً، يرمي من ورائها الشاعر إلى مطلب التحليق في تصورات لها وقعها الخاص في منظور المتلقي، حين يحاول الشاعر إشراكه في ممارسة اللعبة نفسها في ظل مبادرة التأويل.

إن ما أصبح يثير المتلقي في البياض هو تلك اللعبة الافتراضية، القائمة على الإمكان، كما هو الشأن في لعبة الشطرنج التي تعتمد على تحريك المواقع فيما هو مناسب، وهو المنظور نفسه مع لعبة الكتابة في القصيدة المعاصرة التي تعتمد البياض جزءاً متمماً

للنص، ومتوازيا مع الرقش الخطي؛ ليكون الانتقال بين النصين نابعا من حركية لملمة ما خفي وما بطن من شمولية النص.

نحن إذاً، في «**سطوة**» أمام ثلاثة نصوص في نص واحد، الأول هو النص المرقش في السطرين الشعريين الأولين. والثاني هو نص البياض بين السطر الثاني والسطر الأخير، بينما الثالث هو نص البياض المتروك فيما تبقى من الصفحة. وحتى في الحالة التي يمكن أن نقول فيها إننا أمام نصين، فقط، أحدهما ماثل في المكتوب، والثاني في البياض، في شقيه، فإن الأمر لا يختلف كثيرا مادام المعنى المستخلص هنا هو نفسه المعنى المستشف من الحالة الأولى، وفي كلتيهما نصل إلى أن المحو، البياض، في وضع متوازٍ، يضع القارئ رهن طبيعة مرجعيته المؤهلة في مسعاها إلى إعادة صياغة النص، وإعادة بنائه، من خلال التطلع الذي يستند إلى الجمع بين الذكاء الذهني والفطنة الشعورية، ضمن مساحة المتصور المرسوم بينهما.

والمتتبع بعمق إلى فحوى النص يرى أنه يمضي إلى هدف واحد، ولكن في مسارين، وفي خطين متوازيين، الأول في محاولة الظهور عبر **الدال/ المدلول** من خلال الكلمات في كون الشاعر يقف مشدوها أمام ما آل إليه الوضع، سواء فيما هو عليه، أو فيما ينبغي أن يكون عليه، بينما يأتي الاتجاه الثاني في فضاء **دال/ مدلول** في لعبة البياض المتممة للوضع الأول، على اعتبار أنه يعيش حالة خواء، وفي فضاء بَرَاح، وفي كلتا الحالتين تأتي الصورة في شموليتها

لتعبر عن قلق التشخيص في المعبر عنه، وهذر الوعي، وخوائه، في اللامقول بالهذيان، أو باللاجدوى من المعمول، حين وقف الشاعر مذهولاً، مشدوداً، في انتظار المأمول من جسارة «**كسر البياض الجميل**» والإقدام على ملئه بما يكون الوضع عليه مفعَما، ومبشرا.

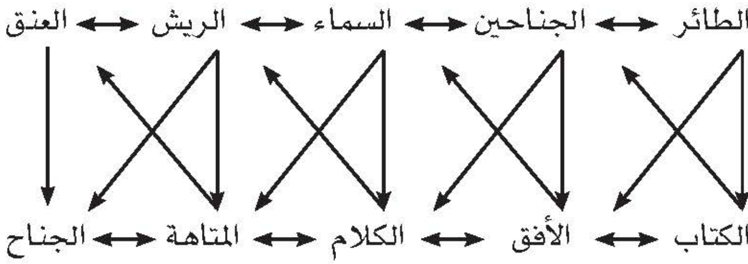
لذا، يمكن القول إن القصد من وراء توظيف توازي البعد البصري للقصيدة المعاصرة في تناغم اللفظي والبياض (البصري) يأخذ حيزاً له في ذاته، ضمن لعبة حركية متبادلة في المواقع، ومن جهة أخرى يأخذ حدثا نفسيا في وعي المتلقي. وإذا كان الأمر كذلك فإن التناغم، هنا، يعزز من موقع الحالة الرمزية، حيث تستمد الصورة الشعرية ثراءها بفعل خاصية التواصل بين ما هو نذير سوء، وما هو بشير خير، وفي هذه الحال يكون العمل الفني منفتحاً على أكثر من تأويل، وقابلا لأكثر من إيحاء، ومؤشراً إلى أكثر من دوال؛ إذ يمكن أن يمتد براح الدلالات إلى ما لانهاية، بفعل آفاق فاعلية القراءة، المطلة على « **كون النص**»؛ حين يحقق فعل القراءة مطلب النتيجة، وصوغ الهدف المرجو.

أما أدونيس فيضع المتلقي أمام عنصر الإدهاش ضمن حيز بلا حدود حتى الأقاصي، موزعا نصه بين مساحتين: الأولى **ذهنية/ شعورية**، والثانية ماثلة في رسم القصيدة داخل حيّز أحاطها بتنصيص بين هلالين، ويردف هذا التحديد تعييناً آخر حين وضع النص بين خطين قطريين، مائلين، في شكل انحناء، ليجد القارئ نفسه أمام نسق يركز على بنية بصرية متعاضدة مع علامات الترقيم المضافة، تتضمن شكلا مثيراً للانتباه:

(... / طائر
باسطٌ جناحيْه ، . هل يخشى
سقوط السماء ؟ أم أن لـ
الريح كتابا في ريشه ؟ الـ
عنق استمسك بالأفق
والجناح كلام
سابح في متاهة ... /)

إن ما رسمته المخيلة الشعرية من خواص دالة، على عظة، لهذه القصيدة، هو تداخل الكلمات مع البياض، ومع علامات التّرقيم، في صورة تكثيفية أحدثت نقلة مثيرة للانتباه في واعية المتلقي، مضافة للصورة التعبيرية المألوفة. ولعل المتلقي هنا قبل أن يخوض في معرفة الصورة الشعرية، ينساق وراء الصورة البصرية؛ إذ يجد نفسه مجبراً على التركيز على الدال، وبعد تأمله الحدسي يكتشف الصورة الشعرية تختفي وراء الصورة البصرية، وكأن هناك عاملين مشتركين، بين ما هو بصري وما هو مجازي في التقنيات المضافة (**بياض/ تنوع علامات الترقيم**).

وبين نص الكلمات، ونص البياض، ونص الإشارات المضافة، هناك علامات مشتركة **طبيعية/ دلالية** حسب ما يمنحه سياق الناص في أحيازه المتوازية بين ما هو لغوي، وما هو بصري، متنوع. والشاعر إذ يدفع بالمتلقي إلى مقاربة تماثل ما هو طبيعي في المعمول: (**الطائر/ الجناحين/ السماء / الريش/ العنق**) بما هو مأمول في دلالة: (**الكتاب /الأفق / الكلام / المتاهة/ الجناح**)، يجعله أيضا يتمثل الصورة في توازيها الدلالي على هذا النحو:



يبدو هذا الرسم – وبهذا الشكل – شديد التعقيد، ولكن بقليل من التأمل في تتبع اتجاهات الأسهم يتبين ما يأتي:

الاتجاه الأول الأفقي (الأعلى): العلاقة التماثلية في التوازي بين: الطائر/ الجناحين/ السماء/ الريش/ العنق، فيما يجمع هذه الصور من دلالة مشتركة.

الاتجاه الثاني الأفقي (الأسفل): العلاقة التماثلية في التوازي بين: (ريح) الكتاب/ الأفق/ (جناح) الكلام/ المتاهة/ الجناح، فيما يجمع هذه الصور من دلالة مشتركة.

الاتجاه الثالث العمودي: العلاقة التماثلية في التوازي بين: الطائر/ الكتاب، الجناحين/الأفق، السماء/ الكلام(دلالةً)، الريش/ المتاهة، العنق/ الجناح.

الاتجاه الرابع القُطري المائل إلى الأعلى: العلاقة التماثلية في التوازي بين: الكتاب/ الجناحين ، الأفق / السماء، الكلام / الريش، المتاهة / العنق. لما في ذلك من دلالات مشتركة.

الاتجاه الخامس القطري المائل إلى الأسفل: العلاقة التماثلية في التوازي بين: الطائر/ الأفق، الجناحين/ الكلام، السماء/ المتاهة، الريش/ الجناح. لما في ذلك من دلالة مشتركة.

إن التوازي الملائم لهذه الاتجاهات - حسب منظورنا - في هذا النص يقتضي الحديث عنه في ضوء احتباك المعنى الدلالي من خلال ما يرمي إليه الشاعر في معاني الكلمات الموحية، وبتضمّن العلاقة بين الطائر وتداعيات مطالب أقاصي تطلعات الشاعر، في مقابل تقيده بِرِبْقَةِ الضوابط، وضياع حريته إزاء تقيد رسالته (**الكتاب**) السابحة في المتاهة، يجد القارئ نفسه أمام ما هو متيمّن به في (**طائر**) سعادة الشاعر بعضد جناحيه، في حمله إمكان تحريك الحال من سطوة الريح، وقوتها، والمحمي بكسوة (**الطائر**) في ريشه، والمتطلع، بكبرياء عنقه، إلى ما يملأ عِزته، المتعلقة بالآفاق، في حميّتها، غير أن ما هو مستمسك به من أَعلى، حدّ الأقاصي، معقود بجناح كسيرة، فيما يحمله من خطاب لم يُجدِ نفعاً، بوصفه سابحاً في مواضع التيه، والضلال، بعد أن حاد الحال عن الحق، وعدل عن الطريق الصواب. والحال أن ذات الشاعر، هنا، تبدو مغرّبة في الوضع الانحداري المشحون بمآلات الوضع الذي يعكّر حقل الرؤيا، ويحنط الواقع.

ولعل ما يوضح الصورة أكثر هو توازي البياض المبتدَأ به في النص قبل التنصيص [(.../] وبعد التنصيص مباشرة، ثم البياض المنتهي به بعد آخر جملة شعرية قبل علامات الترقيم، وبعد إغلاق التنصيص [.../]. وفي هذا البياض دلالة على أن النص بوصفه عالما كونيا يرى فيه الشاعر أنه مقيد، ومكبل بإشارات ملزِمة لا يحيد عنها؛ الأمر الذي يعيق رؤاه، ويعرقل مساره. يقول محمد بنيس في مثل هذا النص «وهنا يحدّ الأسود من مجال الأبيض،

ويدخل المعلوم صلب هذا المجهول الذي يشد القارئ... ويزيد من مساحة المتاهة دون أن يترك للقارئ حرية الخروج»[16].

أما توظيف الخط القطري بعد البياض في بداية النص، وبعد البياض في نهاية النص [/] فإنه ليس إلا صورة أخرى تعضد الصورة الأولى، وما رسم الخط مائلا إلا علامة دالة على ميل الأمور عن وضعها الطبيعي، مضاف إلى ذلك وضع النص في شكله النهائي بين تنصيصين [( )] دلالة على سجن فعل الوضع في قوسين على شكل هلالين متقابلين لا يحيد عنهما شيء.

وبالعودة إلى ترابط التوازي بين هذه الدلالات، وربطها باتجاهات الدوال السابقة، ومحو البياض، وعلامات الترقيم، نجد الشاعر يرسم لوحة فنية عالية الترابط، كونها تحمل إشعاعا وميضياً متوازيا فيما بين جميع الصور، ما يعطي نسقا متلاحما ضمن نسيج متصل الأطراف، يحمل في معانيه طابع التماسك الذي يتحقق بوساطة التقابلات والتناظرات المتوازية من خلال محورين أساسين: توالي الصور في ترابط دوالها، والاحتباك فيما بينها وبين مدلولاتها.

ثانياً - مُعَمَّى[17] البياض:

قد لا يعنينا، هنا، الحديث عن ظاهرة الإبهام في معاني الشعر بوجه عام؛ لأن في ذلك تفاصيل أفاض فيها الدارسون، واستغرقوا فيها، وأطالوا، كما لا تعنينا مقولة صلاح عبد الصبور حين استعصى عليه - ذات مرة - فهم ما كتبه أحد الشعراء، فقال: «**شعراء الأحاجي والألغاز**» كما أنه ليس من الإنصاف اعتبار ما

قاله نزار قباني قولاً جائزاً في حق كل الشعراء، أو جائراً بميله عن جادة الصواب لدى بعضهم:

شعراء هذا اليوم جنس ثالث

فالقول فوضى، والكلام ضباب

غير أن الذي يعنينا هو ما صدر من القامات المبدعة بعض الإشارات الغامضة في شعرها، كانت - في نظر الدارسين - مدعاة لتوزع ذهن المتلقي، ولتشتت انتباهه، بين ما هو مكتوب وما هو بياض؛ الأمر الذي أسهم - نسبياً - في تبديد الصورة الشعرية، على حد قولهم، على الرغم من أن ظاهرة «التشتت والارتباك الظاهرين للشعر الحديث ما هي إلا أبرز جوانبه المنظورة... وتكمن متعة الشعر في تتبع هذه الهندسة، بحركة على جسم القصيدة المشابهة لحركة العين على سطح اللوحة»(18).

والأمثلة في مجال تعمية البياض سمة بارزة، أضفت على القصيدة المعاصرة جمالا في نظر بعضهم، وشامة شائبة جعّدت وجهها في نظر البعض الآخر، ناهيك عن تجاوزنا ألاعيب وألغاز لغوية قد تبعدنا عن مرامنا. وفي هذه الحالة ارتأينا أن نبدأ بنص لصلاح عبدالصبور - أقل تعمية من غيره من الشعراء - بوصفه من رواد شعر التفعيلة الذين مارسوا هذه التقنية في خطوة شكلية مبكرة، نسبياً، بالنظر إلى التشكيلات التجريدية المتنامية في بنية النص الجديد»، وكان هذا الشاعر قد جعل من حركة فعل الكلمة علامة تميز بها، في إبداعه الكشفي، ولازمته حتى الموت، يقول:

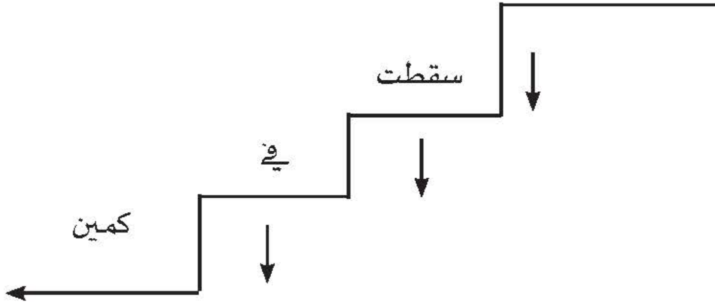
أحس أني خائف

وأن شيئاً في ضلوعي يرتجف

وأنني أصابني العيّ فلا أبين

وأنني أوشك أن أبكي

وأنني



وإذا كان «الاتجاه السليم» للسطر الشعري الأخير على هذا النحو:

وأنني سقطت في كمين

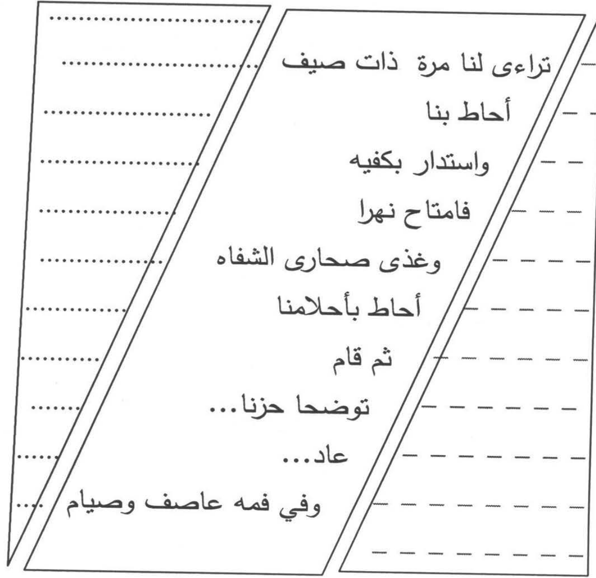
فإن الشاعر قد وظف هذه التقنية حسب رأي محمد الصفراني[19] بتغيير الاتجاه الأفقي للسطر إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل، على شكل سلم بسلسلة من الدرجات، وكأن السقوط هنا، كان سقوطا عن طريق الاستمالة والمخاتلة، وليس سقوطا مباغتا من دون تمهيد أو إنذار. ولعل الذي يعنينا هنا هو تلك المساحات المتوالية، والمتعرجة، في شكل سلم نصف هرمي، ما يوحي بالسقوط المنحني، المخضِع فيه صاحبه إلى الاستدراج، بعد أن ألاَنَ مريدُه جناحَه، وجعله يميل، وينحني، دون مقاومة، من حيث لا يدري، بفعل اللاشعور في أثناء أخذه بالملاطفة، « ولما أصبح اللاشعور مصدرا للإبداع بدرجة تزيد عن مرجعية الشعور...ولما استعان الشاعر بمعطيات الفنون الأخرى، واستغل إمكاناتها لصالح

التجربة الشعرية، لاسيما الرسم والموسيقا ، كان من الطبيعي أن تتولد للقصيدة الشعرية معمارية بنائية جديدة، وبمنظور جمالي جديد، قد فرض أهمية التشكيل الشعري بقدر لا يقل عن أهمية المضمون الشعري»(20).

لعل التلاعب بالحيز المكاني في التصميم الطباعي للصفحة لا يخلو من مغزى، وبخاصة في مثل هذا النص المنحني في شكل انحدار متموّج، اعتقادا من الشاعر أن ذلك يسهم في وظيفة النص الشمولية، بما في ذلك البياض، الجانبي المستتر، المسهم بدوره في تعزيز حركة البصر، فيتناغم مع حركة فعل الكلمة، ليخرج المتلقي في معادلة متجانسة انطباعية: **ذهنية/ بصرية**، في الآن نفسه، ضمن حيز الصفحة لتشكل رؤيا، وتؤدي غرض الفهم، كما جاء ذلك - مثلاً - في قول الشاعر السعودي عبد الله الخشرمي في «وصايا النخيل»(21).

تراءى لنا مرة ذات صيف
أحاط بنا
واستدار بكفيه
فامتاح نهراً
وغذى صحاري الشفاه
أحاط بأحلامنا
ثم قام
توضحا حزنا...
عاد...
وفي فمه عاصف وصيام

وإذا كان النص قد ورد على هذا التصميم في وضعه المتعمد له، فإننا سوف نرجعه إلى وضعه المفترض وقوعه فيه ضمن الحيز الطبيعي لوجوده، المبين على النحو الآتي:



قبل الخوض في الكشف عن دلالة هذا النص يراودنا سؤال قد يكون بعيدا عن مسار توجهاتنا، لكنه فرض نفسه علينا وهو: هل هناك شكل هندسي يجسم شكله خارج المربع؟. وهل تَمثّلَ الشاعر رسم المربع - كما يعتقد المهندسون - عن طريق جمع مثلثين قائمي الزاوية ومتساويي الساقين عند الوتر؟. وهل عمل الشاعر - في هذا النص - بهذا التوجه، وسار على منواله متعمّداً، أم هي ضربة لازب؟ وما الذي يعنيه بوضع هذا النص في هذا الشكل؟ أم جاء خبط عشواء، وعلى غير هدىً ؟

وفي هذا النص يجد المتلقي نفسه أمام مُعَمّيات ملغزة فيما خفي من أشكال تبدو غريبة، بنصين متسترين، يتواريان في شكل مثلثين - افتراضيين - وهو موضوع دراستنا (البياض)، ونص آخر في شكل متوازي الأضلاع Parallelogram، في صورة انحناء، فيه كل ضلعين متقابلين متوازيين. ولعل الذي يهمنا هنا هو المثلثان المتخفيان المرسومان في شكل بياض في معادلة تماثلية باطنيا، وذلك حين يجد المتلقي نفسه أمام شكل - مكتوب - منحنٍ انحناء غير طبيعي. ويعطي الأسلوب التجريدي في الفن التشكيليّ تفسيراً لتوظيف المثلث في جانب معانيه الإيحائية على أنه رمز للاستقامة في اعتدال ما يقوم عليه الوضع؛ ليشكل زاوية قائمة تجمع بين شيئين، ضلعين متصلين بعضهما ببعض، متعامدين لبناء الاستقرار.

والشاعر إذ يرسم نصه على هذا الشكل المتوازي الأضلاع، فهو يجرده من وجوده الطبيعي - مربع الجذور المنطقية - على اعتبار أنه مضلّع منتظم في شكله من جميع النواحي، أو ما يطلق عليه بـ «**أسلوب مربع المصالح**» وهو أسلوب بديهي في الحياة «بوصفه جبراً كونياً». وإذا كان للمربع أهمية كبيرة عند المهندسين في رسم المساحات «لمختلف الوحدات المربعة» فإن وجوده الخفي في تصميمه - المتعمّد من الشاعر - قد طبع براعته باستخدام هذا الشكل حين جعل المتلقي في موضع المستطلع بحدسه شكل المربع المغيب الذي اعتبره (موندريان Mondrian. Piet) أصل التصميم في كل شيء حتى في العمارة، أو النحت، أو التصوير.

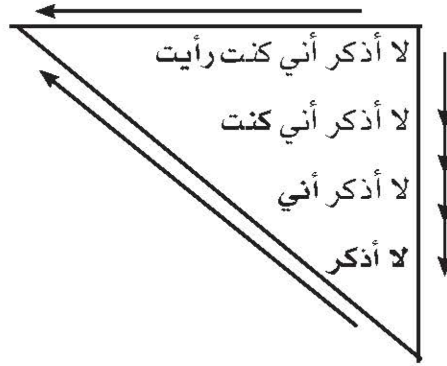
لقد أفرغ الشاعر المثلثين في الزاويتين القائمتين، وبيّض فضاءهما، وجرّدهما من موضع النص المرقش لكي يعطي معنى

آخر مستندا في ذلك إلى مقولة «**مجاز الجزئية**» في البلاغة، حيث يُفهَم شيء آخر خارج الطرح المذكور «**وذلك بأن يطلق الجزء ويراد به الكل**». وكلما أمعنا النظر في الشكل بدا لنا شيء ما غير طبيعي في هذا الرسم، يجذبنا إلى داخل المربع **الذهني/ الافتراضي**، البديل عن المربع المغيب من الشاعر الذي جاء في حالة تماه بين الضمير في كل من: (تراءى لنا) و(أحاط بأحلامنا) و(عاد) وفي الحالات الثلاث كان ضمير غيبة. وما يخفيه في نفسه - يحمل همّاً مضاعفا في (**وفي فمه عاصف وصيام**) من خلال عدم التوقع بالمتغير، في الحال والمآل؛ ذلك أن ضمير الغيبة في موضع تملكه زمام الأمور، وعدم حضوره - عيانياً - بما يقتضي منه فعله، هو في الوقت ذاته تأكيد على إثبات الحضور، وإيقاظ من الغفلة غير المصرح بها في سرِّ الخفاء الذي مكّن الذات الشاعرة من الرغبة في تدارك الإمكان، واتقاء الكاسح.

أما الاختلاف الموجود بين خفاء البياض، في المثلثين المتواريين، ورقش النص الماثل في الشكل المتوازي الأضلاع Parallelogram المعقوف في شكله المنحني، فإن الأيقونة المتبادلة بينهما تبين التوازي في تقابل ضدي، اعتقاداً منا أن البحث عن الشيء، والكشف عنه، يوضح الصورتين في خطين متوازيين، كل منهما تحمل دلالة غير الدلالة التي تتضمنها الأخرى، فبينما تشكل صورة الخفاء في البياض عبر المثلثين أيقونة غياب الاستقامة، فإن وضع النص المرقش في شكله المنحني يخالف الصورة الأولى من حيث الدلالة، وإذا كان المثلث في نظر الفن التجريدي يرمز إلى تجسيد الإباء، والأنفة، والقيادة، والاستقامة، والطموح إلى القمة، فإن

غياب هذه الصفات، أو الأخلق تغييبها، حسب رأي الشاعر المتعمّد، وعدم جلاء صورته للعيان، كان القصد منه غياب الهدف الأسمى، وغياب الشموخ، بالنظر إلى رسم المثلث في شكله الطبيعي القائم على التحدي، وفي غياب هذا الهرم يغيب فعل الحضور في إثبات الوجود، كما يغيب الدور المنتظر لتجسيد الحدث بما ينبغي أن يكون عليه الوضع، وليس بما هو كائن، كما في المثلث (الأيسر) المقلوب، لما له من دلالة تعكس قلب الأوضاع على غير طبيعتها.

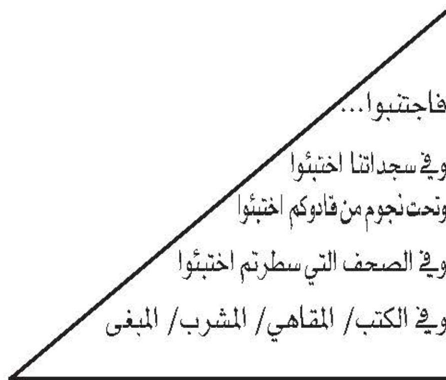
وتعزيزاً لهذا التصور - وبشكل مغاير نسبياً بالنظر إلى المثلث المرقش - نستدل بنص لقاسم حداد[22]:



وفي هذا النص ما يشد أَزْرَ تصورنا من حيث البناء في داله العياني، غير أن الفارق يكمن في أن وضع المثلث هنا جاء في حالتين، في الحالة الأولى جاء مقلوبا، بينما في الحالة الثانية رفض أن يتماس مع شقه الثاني المقابل له في صورة خفية جسدتها لوحة البياض، أو كما يقال حين يرفض المثلث، في مثل هذه الحال، أن يكون مربعاً يلفظ جزءه الثاني، ويطرحه على جنب متوارٍ. وإذا كنا

قد تطرقنا قبل قليل إلى هذا الجزء المستتر في لبوس البياض، فإن الجزء المرقش لا يقل أهمية في الدلالة عن الجزء المتخفي. ولعل قاسم حداد هنا يرمي من وراء تركيب نصه على إيقاع بصري مقلوب، إلى أنه شبيه بوضع هذا المثلث المقلوب في وجهه غير الطبيعي، خاصة بعد أن تلبّس التناسي، وتعمّد ترك ما لا يهتم به وما لا يريد ان يتذكره بفعل الكبت، حسب رأي (فرويد Sigmund Freud)، ومن ثم فإن تناسي الأمر عمدا يوحي بعدم الرضا على ما هو مشخص، خاصة إذا تعلق الأمر بوضع المعني بالأمر موضع ريبة، كحال قاسم حداد الذي لا يرغب في أن يتذكر، مع الأخذ في الاعتبار دلالة لا النافية، والتأمل في القرينة الدالة لفعل الاسترجاع.

والحال نفسه يطرحه علينا سعدي يوسف في صورة شعرية مبنية على شكل مثلث قائم الزاوية حين يقول في «الساعة الأخيرة»



ونص سعدي يوسف لا يختلف في مقصده عن النصوص السابقة، عندما أصبح للحركة على سطح الصفحة دور ملفت في أثناء تلاعب الشاعر بالمكان، وبشكل مغاير للشكل الطبيعي،

وبتفننه في التصميم، اعتقادا منه أن في ذلك دورا يسهم في تحرره من كل قيد، بما تستدعيه القرينة الدالة بين ما هو ثابت في دلالة الصورة الشعرية، وما ينوي تغييبه منها.

وصورة البياض في نص سعدي يوسف تقتحم منابع لاوعي المتلقي، وتدفعه إلى الكشف عن مراكز الرؤى الخفية، عندما يتأمل في تلك الفراغات إقراره- الضمني- بالفشل من وراء محاولة مغزى الاستتار وراء ما لا يجدي.» ففي الفراغ المحيط بالشاعر، الجديد،- كانبثاق أبهى لجيل ما بعد الفشل، يتوجه هذا إلى مفردات أخرى قد يجدها في مستندات أخرى لهذا الفراغ، في امتلاء ما، من حيث إننا يجب أن نفترض أن الفراغ لابد له من مستندات؛ أي لابد أن يستند إلى شيء ما، ولابد أن تكون ثمة بقع ما في هذا الخواء مملوءة، بهذه المستندات، وهذا الامتلاء قد تكون مفردات هذا الخواء، وهي لا تبدو واضحة، مادية، إنما تتشكل مع الكتابة والتي تكون مزروعة في أمكنة سرية جداً من الدماغ، وغامضة جداً، ومشوشة جداً، وحين تدخل مِرجَل الشاعر اللغوي، فإنها تنتظم انتظام الطبيعة... وتتّقد، موصلة معنى ما»[23].

وليس فيما مر بنا من «شعرية التوازي» سوى محاولة إشراك المتلقي فيما يثيره النص من تأمل في الشكل، وتفكير في المضمون، أو في توصيل ما يسعى الشاعر إلى التخفي من ورائه في هذا المحو عمداً، وهذا لا يعني أن صورة حيز البياض جاءت من أجل تحقيق معنى مضافاً لذاته فحسب، بل بقدر ما كان ذلك – أيضاً – بمقتضى ما يستدعيه الوقوف على ما هو مجهول، وكشف الأسرار

المنّدسّة، والمعاني الدفينة، وفي هذا يقول (إزرا بوند Ezra Pound) «إن الفنان الدقيق في صنعته فقط يستطيع أن يترك تأثيرا كافيا في شخصيته وأفكاره الخاصة في عمله... ونحن لا نجد هذا كثيرا في الكلمات التي يمكن أن يقرأها أي امرئ، بل في المفاصل الدقيقة للصنعة، في الشقوق التي لا يدركها إلا الحرفي»[24]، انطلاقاً من التجربة الجمالية للقارئ الافتراضي، عبر ما تقوم به تجربته باستنتاج الفكرة الغائبة، أو المغيَّبة، من تعالق النصين: [**بياض/ رقش**] بقدرات افتراضية تُدخِل المتلقي في فعل أفق التوقع، وفق رؤية الصورة، وضمن التحرك مع النص، باحثاً عن بنائه المتكامل، بين الصورتين، والكشف عن فكرة باطن المعنى في الصورة المتوازية، والموالية للنص المكتوب.

ومن هنا يقتضي الأمر تطلب قدر عالٍ من القدرات المعرفية، والمهارات الذوقية، لتجاوز عرض الصورة في شكلها المرسوم، إلى خلق «ممكنات» لهذا البياض، بنتوءات تصورية خلف الصورة المبطنة في المعنى المخبوء، كما لو أن المتلقي يصنع معاني من الواقع المأمول، ويرسمها في لوحة ملونة بالاحتمالات من قلب القصيدة، فيما ظهر منها وما بطن، وبصورة تعني التماثل، من خلال توقعات أفق المتلقي، حسبما ظهر من غياب التعيين، واستبهام القصد في البياض، المعبر عنه في صورة دلالية «**تبصر عين المتلقي**»[25]، ولا يراها، إلا بعد تمثلها من خلال التأمل في استجلاء ما هو خفي.

لذلك، يحاول الشاعر توظيف البياض في توازٍ مع النص الأساس، المكتوب، ليشكل تصوراً في مقاطع حركية، تتلون بألوان

ذهنية لما تدل عليه، يبقى فيها القارئ مرتبطاً بعالم أشبه ما يكون بعالم الفانتازيا، حيث يتشابك الحضور مع الغيبة فيما بين النص المرقش، والنص الذي يريد الشاعر تمثله في الفراغ الباني، وذلك لتأطير رؤية النص في شموليته المدعاة لدلالة مشتركة، ليس لها بداية ولا نهاية، غير أنها تحتمل إشعاعاً وميضياً متوازياً في تعاضد بين ما هو **بياض/ سواد**؛ الأمر الذي يعطي نسقاً متلاحماً فيما بين الصورتين، ضمن نسيج مترابط، يحمل في معانيه صورة التماسك الذي تثبت صحته بوساطة قاعدتين محوريتين هما: «**التكرار والاحتباك**».

إن تركيب إيقاع الشكل البصري على البياض هو ما يُنشئ نتوءا متوازياً لصورة متممة لبناء النص، ومكملة لمعناه، وكأن حال النص نال حظاً ومنزلة بوضعه في صورتين متكررتين، وبترداد تناغمي متشابك لا حدود له من التقابلات المنتظمة، وهو ما يقوي ظاهرة الاحتباك فيما أثبتته الصورة الكلية بين نظيرين، تأخذ من الأولى ما خفي في الثانية، ومن الثانية ما ثبت نظيره في الأولى، وقد اتفقتا «فيه بالوضع الأول، أعني أن المعنى الثاني له بذاته التّسمّي بهذا الاسم، وإن لم تكن ثم معادلةٌ ولا مساواةُ الثاني بالأول؛ لأن الاسم له هو كما قد قيل بالوضع الأول»[26] وهذا ما أطلق عليه البلاغيون بالحذف التقابلي، أو الاحتباك. ولعل في هذا التناغم الإيقاعي ما يشكل وحدة النص ونبض تماسكه.

وإذ يبرز هذا التقاطع بين هذين النظيرين بشكل واضح، ويتكرر في صورة متوازية بشكل خفي، فإن وقعه، غالبا ما يكون

أشبه بالمد البصري بين ما هو فيزيائي وما هو خيالي، إلى ما ليس له حد، وبما لا يقف عند مد.

الهوامش

(1) جاكوب كرك: اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف، وآخر، دار المأمون، 1989، ص 264.

(2) جاكوب كرك: اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف، وآخر، دار المأمون، 1989، ص 258.

(3) ورد في المعاجم، الرَّقْشُ، والترقيش، الكتابة والتنقيط ج رُقُوشٌ ر ق ش. «دَفْتَرٌ بِهِ رَقْشٌ جَميلٌ»: خَطٌّ حَسَنٌ.

(4) خضر الأغا: البياض المهدور، دار نيوي، دمشق، ط 1، 2002، ص 28.

(5) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 263.

(6) ينظر: Michel Pougeoisie Dictionnaire De Poetique Belin 2006، p 421 وينظر أيضاً، الجوة أحمد، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، دراسة قدمت في ندوة بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر. ضمن الكتاب الخامس: «السيمياء والنص الأدبي».

(7) خضرا الأغا: البياض المهدور، ص 28.

(8) ينظر، فرانكلين ر. روجرز: الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، ط أولى، بغداد 1990، ص 38.

(9) علي الشرقاوي: من أوراق ابن الحوبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002، ص 9.

(10) جاكوب كرك: اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف، وآخر، دار المأمون، 1989، ص 257-259.

(11) من أوراق ابن الحوبة، ص 12.

(12)محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1996، ص 99.

(13) المرجع نفسه، ص 97.

(14) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط 2، 1985، ص 280.

(15) ينظر: Michel Pougeoisie Dictionnaire De Poetique Belin 2006، p 421 وينظر أيضاً، الجوة أحمد، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، دراسة قدمت في ندوة بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر. ضمن الكتاب الخامس: «السيمياء والنص الأدبي».

(16) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 298.

(17) استخراج المعمى: Cyptanalysis والمعمَّى: cryptogram وضده النص الواضح plaintex.

(18) جاكوب كرك: اللغة في الأدب الحديث، ص 210-211.

(19) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 184.

(20) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 262.

(21) ذاكرة الأسئلة النوارس، ط 1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص 91، نقلاً عن محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 50، 51.

(22) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ط 1، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2000، ص 342.

(23) الأعمال الشعرية، ط 3، ج 1، دار العودة، بيروت، 1988، ص 19.

(24) خضر الأغا: البياض المهدور، ص 35.

(25) جاكوب كرك: اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف، وآخر، دار المأمون، 1989، ص 161.

(26) السجلماسي: الكنز البديع، ص 403.

الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي

منظور فوزية العقيلي نموذجا

محمد سيف الإسلام بوفلاقة

تمهيـــد:

قاد الوضع الإشكالي للشعر الأندلسي في توزعه بين التقليد والتجديد إلى بروز جملة من الرؤى والأفكار التي تتصل بتوصيف ظاهرة الانتماء في الشعر الأندلسي، فهناك من يرى أن الشعر الأندلسي بوجه عام «مر بأطوار ثلاثة: الطور الأول، وهو يمثل شعر التقليد لأدب المشرق، ويبدأ منذ فجر عصر الأمويين في الأندلس حتى القرن الخامس الهجري، ومن شعرائه ابن عبد ربه وابن هانئ وابن شهيد وابن دراج القسطلي وغيرهم. والطور الثاني، وهو الحقبة التي امتدت خلال القرن الخامس، وفيها أخذ الشعراء يصدرون عن حاضرهم ويمثلون بيئتهم ومظاهرها والنفس ومشاعرها مع الأخذ بحظ من التقليد، ويمثل هذا الطور ابن زيدون وابن عمار والمعتمد بن عباد والأعمى التطيلي ومن إليهم من شعراء ملوك الطوائف الذين يجمعون طرافة البيئة إلى معاني الشعراء السابقين، وفي نهاية هذا القرن تم انتصار الجديد واتسعت حركة الموشحات. أما الطور الثالث فيضم شعراء القرن السادس وما بعده وفيه أخذ الشعراء يمثلون البيئة وتجتمع لهم الحداثة والجدة، ويمثل هذا الطور من الشعراء ابن حمديس وابن عبدون وابن خفاجة وابن سهل ولسان الدين بن الخطيب وابن زمرك وغيرهم»(1).

ويذهب بعض الباحثين إلى أن شعراء الأندلس آثروا أن يعيشوا في أجواء المحافظة، واجتهدوا في الالتصاق بالموضوعات التقليدية،فهم قد حلوا بأجسادهم عن الشرق، ولكن تراث أمتهم بقي ماثلاً في شغاف قلوبهم، يشدهم إليه رصيد عاطفي وثقافي لا يحد، وهكذا فقد كان من الطبيعي أن يصدر الأندلسيون في موطنهم القصي أدباً مشابهاً لأدب أرومتهم في المشرق، أي أنه أدب يتسم بطابع المحافظة ويعبق بسمات الأصالة، فقد «كانوا يعيشون في تلك الجزيرة وعيونهم شاخصة إلى المشرق حيث ثقافتهم الإسلامية الأصيلة ومنبع لغتهم العربية العريقة، ومصدر تقاليدهم الفنية الراسخة، ولم يكن ليغيب عنهم قط أنهم هنا الفرع وأن هناك الأصل، ولهذا كانوا يحسون بما كان يحس به كل فرع من نزوع نحو أصله...،هذا الطابع الذي تجلى في حياة العرب في الأندلس، وانعكس جلياً في شعرهم، ونعني به روح المحافظة والنزوع إلى الأصالة إنما كان على أشده في إبان عهود العرب الأولى في الأندلس، وبخاصة في مرحلة الفتح وما تلاها من التواجد العربي في تلك الربوع الغربية، حين كان كل شيء في نفس الأندلسي يجعله يلتفت إلى ماضيه الذي غيبه و أرضه التي طواها،على حين كانت نفسه لاتزال تستعصي على الالتحام في البيئة الجديدة، وتقاوم الذوبان في ظل مؤثراتها ومنازع حياتها.

ومن هنا كانت النماذج الأدبية الأولى - شعرية ونثرية - تنسج على منوال الأدب المشرقي وتستمد عناصرها من نسغه وتنطوي على نكهته، وكثيراً ما كان أدباء الأندلس يلقبون بألقاب المشارقة، ويعرف الواحد منهم باسم أحد أعلام الأدب في المشرق، وهكذا

عرف أبو الخطار حسام بن ضرار بـ (عنترة الأندلس)، وعرف ابن زيدون بـ (بحتري المغرب) وابن هانئ بـ (متنبي المغرب)، وابن خفاجة (بصنوبري الأندلس)، وكان ميل شعراء الأندلس في هذه المرحلة واضحاً نحو لقاء فحول شعراء المشرق والاستماع إليهم والتحاور معهم، وقد سنحت هذه الفرصة لبعضهم مثل الشاعر عباس بن ناصح الذي لقي أبا نواس، والشاعر يحيى الغزال الذي لقي رهطاً آخر من أدباء بغداد، بل إن الأمر قد تعدى ذلك إلى إطلاق أسماء المدن والأماكن المشرقية على حواضر الأندلس ومرابعها، فتسمت اشبيلية بحمص، كما ابتنى الداخل قصراً له وحدائق،مطلقاً عليها اسم الرصافة على غرار رصافة دمشق...

وما كان لمثل هذا الحال أن يدوم مع دوام بقاء العرب في الأندلس واستقرارهم فيها، ثم ما نجم عن ذلك من امتزاج بأهلها وتطبعهم بمناحي الحياة بمؤثرات البيئة فيها. ولم يكن ثمة بد، تحت وطأة السنين وتوالي الأجيال أن تحول الأمور، وتتبدل المنازع، وتتأقلم النفوس، وهكذا أخذت الوشائج تضعف بعد حين تجاه الأرومة القديمة لتتفتح في مقابلها خصائص مستحدثة أخذت تتنامى يوماً بعد يوم في ظل الحياة الحديثة وتحت تأثير البيئة الجديدة، وهكذا تفتحت ملامح شخصية طريفة في الأندلس، لا هي بالعربية المعهودة ولا هي بالأعجمية السالفة، إنها الشخصية الأندلسية التي حافظت على مقومات الأصالة واستجابت في الوقت نفسه إلى دواعي التجديد. وذلك ما أدى بعد حين إلى ظهور نماذج أدبية تتسم بالطرافة والابتكار، حتى بلغ ذلك ذروته في ظهور فن الموشحات.

ومع ذلك ظل التياران،تيار التقليد وتيار التجديد،يتعايشان معاً لأنهما كانا يلبيان حاجات غلابة في نفس العربي الأندلسي»[2].

أولاً: الشعر الأندلسي وإشكالية التقليد والتجديد:

ثنائية التقليد والتجديد واحدة من القضايا التي طُرحت في مختلف الآداب العالمية، وقد عرفها الأدب العربي ولاسيما مع بدايات العصر الأموي الذي تصدى الكثير من الباحثين لإبراز مظاهر التجديد فيه،كما عرف الفكر البشري هذه القضية في شتى التخصصات والمعارف، ولتسليط الضوء على إشكالية التقليد والتجديد في الشعر الأندلسي ارتأيت أن أقوم أولاً بتعريف كل من التقليد والتجديد.

بالنسبة إلى الجانب اللغوي فقلد «فلانٌ فلاناً: عمل تقليداً، وقد قلَّده قلاداً وتقلدها، ومنه التقليد في الدين وتقليد الولاة الأعمال. وقلده الأمر: ألزمه إياه، وتقلَّد الأمر: احتمله، ويُقال: قلَّدته أمر كذا: إذا وليته إياه. قال الجوهري: وهو مأخوذ من القلادة في العنق، يُقال: قلدت المرأة فتقلَّدت. قال: ومنه التقليد في الدين.

فالتقليد في أحد جوانبه اللغوية هو تقليد الحكّام والوزراء والقضاة والعمّال وغيرهم، أي الأمر الذي تُعهد به الوظيفة أو نوع العمل، وقد اهتم المتأخرون بالتقاليد ووضعوا شروطاً لها»[3].

والتقليد انسجاماً مع الدلالة التي نسعى إلى تجليتها من خلال هذا البحث هو «متابعة الآخرين قبل أن تكتمل أدوات الأديب الفنِّية، قال القلقشندي (طريقة الاتِّباع، وهي نظر الكاتب في كلام

من تقدمه من الكُتّاب وسلك منهجهم واقتفاء سبيلهم، وسمّاها ابن الأثير التقليد)، وهي صنفان:

الأول: الاتباع في الألفاظ،وهو اعتماد الكاتب على ما رتبه غيره من الكتاب، وأنشأه سواه من أهل صناعة النثر.

الثاني التقليد في المعاني،وهذا لا يستغني عنه ناظم و لا ناثر.

قال السَّكاكي: (فلا على الدخيل في صناعة علم المعاني أن يقلد صاحبها في بعض فتاواه إن فاته الذوق هناك إلى أن يتكامل له على مهل موجبات ذلك الذوق). وهذه قاعدة عامة تشمل المبدع والناقد، ولا يعني ذلك أن يبقيا مقلدين، لأن باب التجديد مفتوح.

قال الجاحظ (وكلام كثير جرى على ألسنة الناس وله مضرة وثمرة مرة،فمن أضر ذلك قولهم: - لم يدع الأول للآخر شيئاً - فلو أن عُلماء كل عصر مذ جرت هذه الكلمة في أسماعهم تركوا الاستنباط لما لم ينته إليهم عمن قبلهم لرأيت العلم مُختلاً)»[4].

والتقليد كما يذهب البعض إلى تعريفه هو «اتخاذ أثر فني نموذجاً والنسج على منواله، إما من حيث المضمون، وإما من حيث الأسلوب، وإما من حيث الاثنان معاً، وهو تطبيق المبادئ والتقاليد النافذة في الأدب أو الفن على الإنتاج الجديد، مثل التقيد بشروط المسرحية في العهد الاتباعي الفرنسي، أو تقيد معظم الشعراء العرب بشكل القصيدة المألوفة، ويقترب التقليد من مفهوم التقاليد الأدبية التي تُعرف فنياً بأنها منهج وأساليب متبعة في تحقيق الأثر وفي مضمونه، ومأخوذة عادة عن السلف جيلاً بعد جيل،بحيث تصبح مع مرور الزمن ميزة عضوية في أدب من الآداب، أو فن

من الفنون، ويعتبر التحرر منها أو الابتعاد عنها خروجاً عن السنة المسلم بها، أو ثورة على التراث المتوارث. ومن احترام التقاليد والتقيد بها يتشابه الأدباء والفنانون ويؤلفون جماعات متوافقة في فهمها للصنيع وفي إبرازه، ويُنشئون ما يُطلق عليه تارة اسم المذاهب، وتارة أخرى اسم المدارس.

وقد عرف اليونان قديماً نظرية التقليد التي نادى بها أرسطو وقال فيها إن مبدأ كل الفنون هو في تقليد الطبيعة»[5].

ويشمل التقليد في معانيه الأدبية العامة محاكاة كل ما تواضع عليه الأدباء قديماً من صور بلاغية وتركيبات أسلوبية توارثها عنهم الأدباء المعاصرون، و«المحاكاة أو التقليد هي اتخاذ أعمال مؤلف سابق نموذجاً يُحتذى به من جانب مؤلف لاحق. وهذه هي نظرية شعراء جماعة الثريا (بلياد) بفرنسا في القرن السادس عشر. ويترتب على ذلك في رأيهم وجوب المحاكاة لأعمال العباقرة القُدامى في الأدبين اليوناني واللاتيني، وأن تشتمل هذه المحاكاة على الموضوعات المعالجة وطرائق التعبير والأساليب البلاغية. وفي القرن السابع عشر بفرنسا اتسع مفهوم المحاكاة ليخضع التأليف الأدبي، لا للتقليد المباشر الذي قد لا يتجاوز الترجمة البحتة، وإنما لقواعد أدبية تُستخلص بطريقة ذهنية من روائع الأدبين القديمين بوصفها نواميس أدبية تتحكم في ابتكار العمل الأدبي من أية جهة كان. وفي القرن الثامن عشر بفرنسا أيضاً قرر الشاعر أندريه شينييه أن تقليد القُدامى لا ينصب إلا على قوالبهم وصيغهم الأدبية، أما موضوعات الشعر والمعاني التي يتضمنها العمل الأدبي فلابد في رأيه أن تكون من وحي عصر الأديب، ولا يمنع ذلك الأديب من أن يُحاكي الجمال الشكلي للأدب القديم.

وفي الوقت الحاضر يُستعمل مفهوم المحاكاة بمعناها المستهجن وهو الدلالة على السرقة الأدبية، ولكنه يُلاحظ أن هذا المفهوم لم يتبلور إلا بعد ازدهار المدارس الرومانتيكية في الشعر الأوروبي التي أبرزت عنصر الأصالة والابتكار والتعبير عما في النفس، وفضلته على الحذق والمهارة (والابتكار أيضاً) في النسج على منوال القُدامى»[6].

كما يأخذ التقليد دلالات متعددة،ومن بين التعريفات التي وضعت له «اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل، معتقداً للأحقية فيه من غير نظر وتأمل، وبلا حجة أو دليل. كأن المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه. وهو مصطلح ذو معانٍ عدة، أصلها جعل شيء في العنق أو المنكبين، أهمها:

1 - مجموعة من العادات والمعتقدات والمهارات ينقلها جيل إلى جيل. وبسببها نُقلت الأقاصيص والحكم.

2 - محاكاة كل من سبق الآخرين إلى فن أو عمل، وكل ما تواضع عليه الأدباء من صور بلاغية وتركيبات أسلوبية، وهي هنا شبيهة بالمحاكاة.

3 - التقيد بالمبادئ الأدبية السابقة،كتقيد الأدباء العرب بالأدب القديم ولاسيما الشعر. وتقليد(الأدب الرعوي) الذي دام حوالي ألفي عام.

4 - عادةٌ عرفها العرب منذ الجاهلية، وهي جعل أشياء بعينها في رقاب الهدي التي يُضحى بها في حرم مكة، لتمييزه من الحيوانات الأخرى.

5 - التولية في منصب إداري أو عسكري.

6 - قبول قول الغير في مسائل الدين وغيرها بلا دليل، وتقليدُ الآخرين في حركاتهم وآرائهم و... اعتقاداً بأنه الصحيح»[7].

أما التجديد فينصرف في دلالته اللغوية إلى الجدة التي هي «نقيض البلى، يُقال: شيء جديد، وتجدد الشيء صار جديداً، والجديد: ما لا عهد لك به.

وقد كانت حركة التجديد من سمات المحدثين الذين وقفوا موقف التحدي في العصر العباسي، وقد تجلى تجديدهم في الصياغة والموضوعات والأعاريض واهتم بعضهم بهذا التجديد، وألف المبرد كتاب (الروضة) اختار فيه من الشعر المحدث، وفعل مثله هارون بن علي المنجم في كتابه (البارع)، وابن المعتز في كتابه (طبقات الشعراء). وجمع بعضهم دواوين الشعراء المحدثين، وكان من اهتمامهم أن استشهدوا به في المعاني، قال ابن جني (المولدون يُستشهد بهم في المعاني كما كان يستشهد القدماء في الألفاظ).

وكان التجديد من أسباب الصراع بين القدماء والمحدثين، فكانت الدعوة إلى التجديد أقدم من ذلك، ودعا الجاحظ إلى نبذ قول من قال (لم يترك الأول للآخر شيئاً)، فالتجديد إضافة وإبداع،وهو من سمة الحياة في كل زمان ومكان»[8].

ويُجمع عدد كبير من الدارسين والنقاد على أن التجديد هو «الإتيان بما ليس شائعاً أو مألوفاً، وهو على نوعين:

أ - ابتكار موضوعات أو أساليب تفكير أو تعبير تخرج من النمط المعروف والمتفق عليه جماعياً.

ب - إعادة النظر في الموضوعات والأساليب الرائجة، وإدخال تعديل عليها بحيث تبدو للعيان مبتكرة.

ويقترب الجديد من دلالات التجديد، والذي يُعرف لغوياً (الجديد) بأنه كل ما لم يكن قديماً، وهو كل مبتكر ما عُرف من قبل، ويكون نابعاً من الذات، غير مقلد، أو مقتبس من نماذج شائعة، مألوفة أو متوارثة.

وقد شاعت اللفظة للدلالة على النزعة التي تمثلت في بعض المدارس التي وقفت في وجه التقليديين، وحاولت إعادة النظر في أصول فن من الفنون، واتخاذ مواقف متميزة منها، واعتماد تقنيات مبتكرة، وبرزت اللفظة أيضاً في الصراع المأثور، في معظم بلدان العالم، بين القديم والجديد»[9].

كما أن التجديد في أبسط تعريفاته هو «أن يسعى الأديب إلى التجديد في أعماله، ويخرج عمّا هو مألوف وشائع، سواء في ابتكار موضوعه، أو أسلوب أدائه، أو طريقة تفكيره. ويعد جديداً حين يعيد الأديب النظر في موضوع سابق، ويعرضه بطريقة مبتكرة»[10].

ولا شك في أن العلاقة بين التقليد والتجديد في الشعر الأندلسي تجسّم علاقة لقاء بين عناصر ثقافية وأخرى تجريبية، فقد التقت في الأدب الأندلسي طبيعة البادية بطبيعة البحر، وعناصر الجدب بعناصر الخصوبة، كما التقت ثقافة البادية العربية بثقافات أعجمية موغلة في القدم، والتقى الأذان بأجراس الكنيسة، فتألف من كل ذلك ضرب من الخيال الفني أخصبت فيه الصحراء أحياناً، ونالت منها الخصوبة بلاغة القدم)[11]، فقد اكتسبت

الأندلس بفضل خصوصيتها الجغرافية والبيئية والاجتماعية «قيمة خاصة، فتبلورت للأندلسي شخصية مميزة، جمعت ملامح الشرق بعروبتها الأصيلة إلى جانب ملامحها الأندلسية المكتسبة من الموطن الجديد، وكما تتراوح الشخصية الأندلسية بين النمطين: المشرقي والأندلسي، فقد نشأ الأدب الأندلسي هجيناً بينهما، فترى في الشعر منه تعبيراً عن حياة الأندلس وجمال بيئتها، مطعماً بتأثيرات فنية من المشرق. وهذه التأثيرات المشرقية تبدو واضحة الحضور لدى بعض الشعراء، وباهتة عند شعراء آخرين... عوداً إلى ثقافة الشعراء وإحاطتهم بأدب المشرق...»(12).

ولا يمكن لأحد أن يشكك في أن الأدب الأندلسي يستمد أصوله من الأدب العربي بالمشرق وهذا وجه التماثل فيه، لكنه أندلسي في علاقته بالمحيط الطبيعي والبشري والحضاري الجديد، وكما يرى الدكتور سليم ريدان فالبحث الحديث في الأدب الأندلسي ظل يتردد في شأن تميزه، بيد أن وجه التماثل فيه هو محل إجماع، ويصنف الأبحاث التي أنجزت في هذا المجال إلى صنفين: ما يصدر عن آفاق الاستشراق، وما يصدر عن رؤية مشرقية.

بالنسبة إلى المستشرقين يستشهد الدكتور سليم ريدان بقول المستشرق الإسباني غومس (G. GOMEZ) عن الشعر الأندلسي في عصر الطوائف: «ومعظم هذا الشعر متكلف زائف، لأنه تتجلى فيه قلة الصدق أو بلفظ آخر يغلب عليه التقليد والجري على المألوف المطروق» ثم يستدرك ويقول «ولكنه يضم بين الحين والحين لمحات تصور أخلد العواطف الإنسانية»(13).

ويرى الدكتور عمر فروخ في رصده لظاهرة التقليد والتجديد في الشعر الأندلسي أن الأندلسيين كانوا يرون في المشرق مثلاً أعلى وقدوة في الحياة الاجتماعية في الفقه والعلم والتفكير والأدب،وقد لاحظ أن ما يلفت النظر في الشعر الأندلسي أن الجانب الفكري فيه ضعيف، وقد برز إعجاب شعراء الأندلس بالمشارقة في نتاجهم الأدبي وتجلى في خصائصه المعنوية واللفظية، وإذا كانت الأغراض الأدبية قد عرفت بعض الاختلاف والابتكار، لاختلاف البيئة العامة واختلاف عدد من أحوال المجتمع في الغرب الإسلامي منها في الشرق الإسلامي، فإن الخصائص اللفظية – كما يرى – لم تختلف اختلافاً ظاهراً في عصر الخلافة الذي خصه بالحديث، ويقول في هذا الصدد: «أما فنون الشعر فقد بقيت الفنون المشرقية: المدح والفخر والحماسة والرثاء والهجاء والوصف والغزل والنسيب والعتاب والأدب (الحكمة). غير أن الأغراض (الموضوعات الجزئية) في عدد من هذه الفنون قد عرفت أشياء جديدة، وخصوصاً في الوصف الذي اتسع في الأندلس خاصة اتساعاً عظيماً، وعلى الأخص وصف المعارك البحرية ثم وصف الرياض من عالم الطبيعة ووصف المنشآت من عالم العمران (كوصف المدن ورثائها مثلاً). ولقد رقت في هذه الفنون كلها عاطفة الشاعر واتسع خياله. ولكن الشعر عامة ظل – من حيث المعاني المبتكرة والمدارك البعيدة الغور – أدنى طبقة من الشعر المشرقي...، ولا شك في أن الوصف – وصف الطبيعة – كان أبهى مظاهر الشعر الأندلسي، لجمال البيئة الطبيعية في الأندلس ولتنوع مظاهرها. ومع الإيقان بأن الأندلسيين كانوا بارعين جداً في وصف الجنان والأنهار والأشجار والأزهار وفي

وصف السماء وما فيها، فإنهم لم يكسفوا في ذلك نور ابن الرومي (ت: 283هـ) وابن المعتز (ت: 296هـ) والصنوبري (ت: 334هـ) في ذلك الفن ولا في أغراضه، بيد أن هذا كله لا يمنع الدارس من أن يكون منصفاً فيرى للأندلسيين في وصف الطبيعة – وفي غير وصف الطبيعة – خيالاً جميلاً ولفتات كثيرة بارعة. غير أن تزاحم الصور أحياناً ثم محاولة الإغراب أحياناً أخرى كانا يُفقدان تلك الأخيلة كثيراً من وضاءتها، هذا الوصف البارع لمظاهر الطبيعة كان في الأندلس – منذ هذا الدور الباكر – أحد مقومات الأدب الأندلسي»[14].

ويُنبه الدكتور عمر فروخ إلى أن المغاربة والأندلسيين قد بالغوا في محاكاة المشارقة في بعض الأغراض، وحتى في وصف الصحراء والبادية، ووصف الأطلال، مع أن الغالب في الأندلس خاصة كثرة الأنهار والرياض، وبالنسبة إلى الأسلوب فقد أصبح أكثر رشاقة وأناقة، مع سهولة التراكيب ووضوح المعاني، ويلفت النظر أنهم قد استعملوا ألفاظاً عربية لم تبق – منذ ذلك الحين – مألوفة في المشرق، كما اجتهدوا في اشتقاق صيغ متنوعة أو في استحداث معان جديدة لصيغ قديمة بحسب ما اقتضته أحوال بيئاتهم، وهذا ما حمل المستشرق الهولندي (راينهارت دوزي) على تصنيف قاموس لهذه الألفاظ والصيغ والمعاني، وأما في الخصائص اللفظية فإن الشعر الأندلسي لم تكن له في التركيب تلك المتانة التي صنعت روعة الشعر المشرقي، ولما قصر الأندلسيون في اختراع المعاني والغوص عليها، حرصوا على استعمال الألفاظ الجميلة، واهتموا بالتنميق والزخرف،ولا يمكن أن ينكر الدارس لشعرهم ألفاظهم

ذات الطلاوة والرنين في التراكيب السهلة، ولقد نحا معظم شعراء الأندلس نحو البحتري (ت: 286هـ) في الاتكاء على الألفاظ الفصيحة الحلوة والتراكيب السهلة العذبة والمعاني المألوفة القريبة المأخذ[15].

من جانب آخر يعتبر الدكتور عبدالله بن علي بن ثقفان الأدب الأندلسي وجوداً لاحقاً لوجود قبلي، وهذا الأمر هو الذي دفع الكثير من الباحثين إلى القول بتقليدية الأدب الأندلسي، وكأنهم لم يعلموا أننا أمام نوعين من الأدب: أدب قوة وأدب معرفة، «فأدب القوة هو أدب الإثارة، وأدب المعرفة هو أدب التعلم، أو كما سماها (دي كوينسي) بالمجذاف أو الشراع للأول، والثاني بالدفة، ولأن (الأدب المشرقي) هو أدب القوة، ذلك لأنه انبعث من أرض انطلقت منها الفتوح والحضارة بمفهومها الشامل، فلابد والحالة هذه أن يكون (الأدب) الذي ظهر على الأرض الأندلسية (أدب المعرفة).

ونتيجة للبعد المكاني بين تلك الأرض وأرض المشرق، فقد تكوّن على ترابها في بداية التاريخ الإسلامي نوعان من الأدب:

- أدب القوة، وهو أدب تلك الفئة المثقفة الوافدة من المشرق.
- وأدب المعرفة، وهو أدب ظهر على أرض الأندلس بعد تكون الجيل الجديد الذي نتج عن انصهار العناصر المتعددة، وتكوين المجتمع الأندلسي»[16].

ويؤكد الدكتور عبدالله بن علي بن ثقفان على أن أهل الأندلس قد حاولوا تشكيل فكر مستقل لديهم،ولكنه لم يتشكل إلا بعد سنة: 200هـ/815م،حيث يقول عن هذا الأمر: «ولذا فإن الأدب الذي

كان قبل هذه الفترة هو أدب الفاتحين المشارقة، ولهذا فإنني أشفق كثيراً على من ضيّع جهده وأوراقه للخوض في تقليدية الأدب الأندلسي لأدب المشارقة قبل تلك السنة، إننا لو قرأنا الأدب الذي تشكل في الأندلس قبل هذه السنة لوجدناه بدوي السمات، والأندلس لم تعرف البداوة، وليس له من الأندلسية إلا أنه قيل في الأندلس، بينما أصحابه هم من الطارئين على تلك البلاد.

إننا لو قرأنا الشعر المنسوب لطارق بن زياد، وشعر أبي الأجرب الكلابي، وأبي الخطار حسام بن ضرار، والأمير عبدالرحمن الداخل، وعاصم بن زيد الملقب بأبي المخشي، والأمير الحكم بن هشام لوجدناه يحوي تلك الخصائص الشعرية التي عرفها الشعر المشرقي، إذ فيها قوة، كما نجد فيها فروسية مستمدة من حياة الشاعر، كما نجد فيها خشونة ومتانة في السبك، كل هذه لم يعرفها (الفكر الأندلسي)، فهو مازال طري العود، لم يشتد ساقه بعد، بل إنه لم يتشكل كأدب ذاتي.

ولهذا نقول: إن الأدب الذي ظهر على أرض الأندلس منذ الفتح الإسلامي إلى عهد (عبدالرحمن الثاني 238/852-206/821م) هو أدب لا يمثل سوى صورة، بل هو جزء من الأصل المشرقي، وكل ما يفرق بينه وبين ما قيل في المشرق البعد المكاني ليس إلا، فهو ليس بصورة، ذلك لأن الصورة قد تحمل قيمة تضاف إلى الأصل، وقد تنطوي على بعد معرفي....

إن الحضارة الأندلسية في بدايتها كانت مشرقية لانتماء أصحابها إلى المشرق، ثم بظهور الجيل الجديد الذي تعلم

وتثقف بثقافة عربية أصيلة بدأت في محاكاة مناطق التأثير، ثم بدأت الاستقلالية عندما استوى عود الثقافة في الأندلس وكثرت الينابيع الثقافية بين علماء ومفكرين، ومكتبات، وبلاطات أدبية، ورحلات علمية...، إن أهل الأندلس وإن كانوا قد عبروا عن ذواتهم فإنهم لم ينسوا تلك الجذور التي تربطهم بالمشرق، حتى (ابن بسام) نفسه لم ينكر التقليدية، والدليل على ذلك أنه قد مضى في كتاب (الذخيرة) على الطريق نفسه الذي مضى فيه الثعالبي في (يتيمته)، إنهم قد حاولوا التعبير عن ذواتهم بإظهار أدب يعبر عن (الانتماء)»(17).

وتُطلق الدكتورة حسناء بوزويتة الطرابلسي على الشعر التقليدي في الأندلس تسمية «شعر الجذور»، وعلى الأشعار المستحدثة اسم «شعر الحضور»، حيث تقول في هذا الشأن: «فلما كانت أشعار الغزل والمدح السياسي والشعر الديني والرثاء عناوين أغراض تؤصل التجربة في التراث وتمركز الشاعر في واقعه صدقت عليها التسمية بشعر الجذور إذ بان عليها ثقل الزمان أكثر. ولما كانت الموشحات وأشعار النقوش والوصف أشكالاً من الكتابة اصطبغت بالبلد الذي قيلت فيه، وكان أكثرها يختص به استحقت عندنا التسمية بشعر الحضور، إذ قوي طابع المكان فيها، أما موضوعات استشعار النهاية والأسر والاستصراخ ومعانيها فاحتوتها أشعار هي من آخر ما قيل من شعر في الأندلس، وهي في ذات الوقت أحسن أنواعه التي تصور نهاية الأندلس...»(18).

ووفق منظور الدكتور ميشال عاصي فالشعر الأندلسي بدأ حيث كان الشعر المشرقي قد وصل في أواخر القرن الأول للهجرة (أوائل

القرن الثامن للميلاد)، فالخصائص العامة للشعر الأموي، كما يراها الباحثون، وهي هنا خصائص الشعر الأندلسي في مراحل انطلاقته التقليدية الأولى زمن عصر الولاة، ويحصرها في كونه ظل استمراراً للنهج الفني العام في الجاهلية مع شيء ملحوظ من ترتيب المعاني وتقريبها من الأذهان والوجدان، وتنويع الخيال، وميل ظاهر إلى العناية بجزالة اللفظ وفخامته وحسن جرسه ونغمته وتناسقه وخلوصه إلى حد ما من الحوشي والغريب والمنكر، ما عدا الرجز فقد ظل مغرقاً في تقعره لأنه ظل شعر البادية لم تصقله حياة الحضارة فترقق من حواشيه وألفاظه وديباجته، وبالنسبة إلى نظام الأوزان والقوافي فحسب رؤية الدكتور ميشال عاصي فلم يطرأ عليها أي تغيير أو تبديل، وهذا ما يجعله يرجح أن الشعر الأندلسي قد نشأ نشأة اتباعية تقليدية خالصة،بل إنه في طوره الأول على الأقل، كان شعراً مشرقياً أموياً في أرض جديدة وبيئة اجتماعية جديدة[19].

ويُرجع الدكتور شوقي ضيف أسباب التبعية والتقليد في الشعر الأندلسي إلى افتقار الأندلسيين إلى حياة عقلية غنية مستقلة، وفي ذلك كتب يقول: «ونحن لا نبالغ إذا قلنا بأن شخصية الأندلس في الأدب العربي ليست من القوة كما ينبغي، وخاصة إذا أهملنا جانب البيئة، فمما لا شك فيه أن هذا الجانب أثر أثراً واضحاً في طبيعة الأدب الأندلسي شعره ونثره، غير أننا إذا تركنا هذا الجانب لم نكد نجد شيئاً آخر، فقد كانت الكتلة الأندلسية تنساق نحو تقليد المشرق بكل ما فيه، وحتى شعر الطبيعة عندهم لم يأتوا فيه بجديد سوى الكثرة، أما بعد ذلك فصورته كله بما فيها من أفكار وأخيلة

وأساليب هي الصورة المشرقية. ونحن لا نغلو إذا قلنا إن الأدب الأندلسي مدينٌ في نهضته للتراث العربي العام، وهو تراث كان مشتركاً بين الأقاليم العربية كلها لا يختص به إقليم دون إقليم، وكأني بالأندلس لم تجد من الوقت ما تتعمق به الثقافة الرومانية التي تثقفتها قديماً على الرغم من اتخاذها اللاتينية، فلما جاء العرب لم يجدوها تحرز تراثاً لاتينياً واسعاً تستطيع أن تحتفظ به لنفسها وتدمجه في التراث العربي العام. وما أراني أبعد إذا قلت إن الأندلس كانت تستمد نهضتها وحياتها من بغداد شأنها في ذلك شأن الأقاليم الأخرى. وكان يمكن أن يقوم بينها وبين المشرق فوارق وحواجز لو أنها بدأت حياة عقلية مستقلة عن حياة المشرق تعتمد على ترجمة ما تعرفه من آثار لاتينية، غير أنها لم تتجه هذه الوجهة، بل غرقت إلى آذانها في الثقافة العربية العامة التي نهضت بها بغداد، وآية ذلك أنها لم تقم بها حركة ترجمة كالتي قامت في بغداد فقد كانت تقرأ الثقافات الأجنبية فيما يأتيها من هناك»[20].

وقد رد عدد كبير من الدارسين على ما ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف، وأكدوا على عدم صوابه من بعض الجوانب، ونستشهد في هذا الصدد برد الدكتور ميشال عاصي: «والواقع أن أسباب التقليد في الشعر الأندلسي مردودة أساساً إلى ما يذكره الدكتور شوقي ضيف، غير أن هذا الحكم لا يصح من حيث الشكل الفني للقصيدة العربية إلا على الشعر الأصولي الاتباعي هناك. أما الموشحات فهي، كما سنرى، اختراع أندلسي محض وتعبير عن شخصية الأندلسيين الفنية، شذوا فيها عن جميع قواعد النظم العربي السابقة والمعروفة إلى نظام خاص، ربما يدخل في نطاق الثورة على المألوف والمتبع

أكثر مما يدخل في إطار التطوير والتجديد فحسب، ولهذا الشذوذ دوافع ومؤثرات مرتبطة بما ستؤول إليه أوضاع الحياة الاجتماعية والعقلية، والواضح الآن أن أسباب التقليد في شعر الأندلس، لاسيما في المراحل الأولى لهذا الشعر، هي أقوى وأعمق وأوجه من أن نردها فقط إلى تخاذل في إرادة الأندلسيين، أو إلى انعدام قدرتهم على الإبداع وأصالتهم في الخلق لأنها ترتبط بوضع تاريخي وعقلي معين فرض هذا التقليد فرضاً، ولم يكن بد منه ولا مفر، فالمجتمع الأندلسي لم يكن في بادئ الأمر مجتمعاً عربياً صرفاً، بل مزيج من عناصر وجنسيات متنوعة مختلفة أقلها شأناً العرب، وبالتالي لم تتكون سريعاً في هذا المجتمع روحية ذات طابع خاص مميز إلا تدريجياً مع الزمن، وكذلك افتتاح الأندلس وحكوماته السياسية إنما تمت جميعها تحت راية العروبة والإسلام ومركزهما الرئيسي والحضاري والثقافي والفني أرض المشرق وتراثهما الديني والعقلي كما نعلم، فليس من السهل بعدئذ ولا من الممكن في هذه الظروف افتراض استقلال شعوري، وفني عن تراث الشرق وتقاليده، وعلى كل حال لم يخيّب الأندلسيون الظن تماماً فسرعان ما تخلوا عن تقليدهم المشارقة في كثير من ضروب النظم عندما سمحت لهم الظروف بذلك وآتتهم المناسبات»[21].

ومن بين الآراء الجامعة التي قُدمت في إطار مناقشة ظاهرة التقليد والتجديد في الشعر الأندلسي رأي الدكتور علي محمود مكي الذي يذهب إلى أن ظاهرة التقليد وإشكالية التجديد لا تُنقص إحداهما الأخرى، ووفق منظوره فالارتباط الحميم بين الشعر الأندلسي ونظيره المشرقي، واتخاذ الأندلسيين من نظرائهم في

الشرق بعض النماذج ينسجون على منوالها، لا يعني التبعية أو التقليد، ولا ينبغي تفسير هذا الأمر بأن شعراء الجزيرة الأندلسية هم صور مستنسخة من قرنائهم المشارقة، بل تظهر في شعرهم شخصياتهم المستقلة، وفي شعرهم الكثير من السمات المتميزة، واعتزاز شعراء الأندلس بنظرائهم في المشرق يعكس الروح القومية، ويؤكد الانتماء العربي والإسلامي، على الرغم من بعد الشقة بين بلدهم في أقصى الغرب، وفي صميم القارة الأوروبية، وبين مراكز الثقافة المشرقية في بغداد ودمشق والقاهرة «وتتجلى هاتان الظاهرتان في تكاملهما - على الرغم من تعارضهما الظاهري في مقدمة ابن بسام لكتابه (الذخيرة)، فهو إذ ينفي على أهل بلده متابعتهم أهل المشرق (حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طنّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنماً، وتلوا ذلك كتاباً محكماً)، لا يلبث أن يرفع صوته متمدحاً بأدباء وطنه، ومتعجباً من (عجائب علمهم، وغرائب نظمهم)، فهم (منذ كانوا رؤساء خطابة، ورؤساء شعر وكتابة، تدفقوا فأنسوا البحور، وأشرقوا فباروا الشموس والبدور). كما تتجلى تلك الروح القومية فيما كتبه ابن حزم والشقندي، وابن سعيد في بيان فضل الأندلس، وتفوق أهلها في كل ألوان الثقافة»)[22].

وفي السياق نفسه ينبه الدكتور أحد هيكل في حديثه عن عوامل المحافظة في الشعر الأندلسي إلى أن هناك مسألة يغيب فيها الحق عن كثير من الباحثين تتصل بالسمات الخاصة للشعر الأندلسي المحافظ «حيث يظنون أن سير الأندلسيين على النهج المحافظ في الشعر كان دائماً بدافع التقليد، ولم يكن له ما يقتضيه من حياة

الأندلسيين، فالحق أن سيرهم على نهج المدرسة المحافظة التي وفدت من المشرق، كان له ما يبرره من واقع الأندلسيين وظروفهم، ثم من مثلهم وقيمهم، أما واقعهم وظروفهم فقد كانت تتطلب إلى حد كبير هذه الموضوعات التقليدية التي عرف بها الشعر المحافظ، فالفخر والحماسة من لوازم الصراع والغلبة، وقد عرفت الأندلس كثيراً من ذلك في تلك الفترة وفي غيرها من الفترات. والمدح كذلك من لوازم البيئة العربية القديمة، وقد كانت البيئة الأندلسية تنطبع - إلى حد كبير - بالطابع العربي، وخاصة حين كان حكامها يدعمون حكمهم ويقوون سلطانهم، فهم يتخذون من الشعر أداة ترويج ووسيلة دعاية، وهم قبل ذلك عرب الأمزجة، يهشون للمدح وينبسطون للثناء، والغزل كذلك كان من لوازم البيئة العربية القديمة، ومظهراً من مظاهرها الرئيسة وخاصة في أوساط الفرسان، وقد عرفت الأندلس الفروسية منذ سنيها الأولى، ومن هنا رأينا شاعراً كالحكم بن هشام يميل إلى الغزل، وإلى المتهالك منه بنوع خاص. وليس ذلك بغريب عليه كفارس، فشأن الفرسان أن يظهروا أقوياء أشداء في ميادين الحرب، وضعفاء مستكينين في ميادين الحب، وهكذا يمكن أن يقال في باقي الأغراض التقليدية التي عالجها الشعر الأندلسي المحافظ، فكلها يمكن اعتباره من مقتضيات واقع الأندلسيين وظروفهم.

أما الأسلوب المحافظ الذي تناول به الشعراء الأندلسيون تلك الموضوعات التقليدية، فله تبريره من مثل الأندلسيين وقيمهم، ذلك أن العرب كانوا يتنقلون إلى أي إقليم جديد، وفي مخيلاتهم عالم مثالي، هو ذلك العالم الذي عاش فيه آباؤهم الأقدمون، حيث

الصحراء والنوق، والبان والكثبان، والجآذر والآرام، إلى آخر هذه الخطوط والألوان التي تؤلف لوحة البادية، عالم العرب المثالي الأسطوري. وكان أبناء العرب يعتقدون أن خير أدب هو ما كتب آباؤهم في عالمهم ذاك المثالي الأسطوري، وأن قصارى الأديب بعد ذلك أن يأتي بما يشبه نتاج هؤلاء الرواد الأوائل. ومن هنا كانوا في الأندلس يستلهمون هذا العالم المثالي الذي يتخيلونه عالم آبائهم وأجدادهم، كما كانوا يحاكمون هذه النماذج التي جادت بها قرائح الآباء والأجداد»[23].

وأيا ما يكن الشأن فإن «الدارس للشعر الأندلسي يرى أن ظاهرة التقليد فيه ترجع إلى الشكل والموضوع دون المضمون، فمن حيث الشكل ممثلاً في تقاليد القصيدة العربية القديمة، لم يكن شعراء الأندلس بدعاً في التزامه، وإنما كان التزامه اتجاهاً عاماً لدى شعراء العربية في جميع العصور وحيثما كانوا، على أساس أنه جزء من تراثهم العربي الذي يعتزون به ويحافظون عليه، ويضعونه فوق كل اعتبار فني، وليس في هذا الالتزام ما يعيبهم أو يعيب غيرهم من شعراء العربية، لأنه التزام نابع من رغبة لاشعورية بالارتباط الدائم بكل ما هو عربي، مهما تطاول الزمن وتباعدت الديار، ومع ذلك فسوف نرى أنهم طوروا صورة القصيدة العربية باختراع الموشحات.

وإذا كانوا قد نظموا الشعر في فنونه المتعارف عليها من مدح ورثاء وغزل وما أشبه، فليس ذلك في حقيقته تقليداً، ففنون القول هي هي في كل زمان ومكان، وغاية ما هنالك أن منها ما يقل فيه مجال القول أو يتسع، تبعاً للأحداث والأوضاع المتغيرة في

المجتمعات، وليست العبرة بفنون القول، وإنما هي بمدى الإجادة أو عدم الإجادة فيها.

وأما مضمون الشعر الأندلسي، والمتمثل في تجارب شعرائه الذاتية، وفيما تخلّق في نفوسهم من معان وأفكار نابعة من بيئتهم الطبيعية والاجتماعية، فهو مضمون يغلب عليه سيماء الحضارة والتجديد والابتكار، وفيه تتجلى شخصية الأندلس واضحة، وما يُرى فيه أحياناً من معان سبق إليها شعراء المشرق، فسببه في نظري ما تسرب إليهم لاشعورياً من هذه المعاني، نتيجة دراستهم ومطالعتهم وحفظهم لأدب المشارقة،وهو أمر بعيد عن السرقات الشعرية»(24).

ثانياً: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي - وقفة مع منظور فوزية العقيلي -:

تنطلق الباحثة الدكتورة فوزية عبدالله العقيلي في دراستها للاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي من التأكيد على أن التيار البدوي قد اجتاح الشعر الأندلسي من أول الوجود العربي في الأندلس إلى آخره في قصور الحمراء ومعاقل الدولة النصرية، وقد اختلف تناول البداوة في الشعر الأندلسي وفقاً للشاعر ورؤيته، لا وفقاً للتقادم والبعد التاريخي أو الجغرافي عن أرض الأجداد، «فهذا العرق البدوي ظل نابضاً حياً في قلب الشعر الأندلسي، وقد يخفت صوته، كما قد يرتفع رنينه، تبعاً للتوهج الحنيني الذي يعتمل في قلب الشاعر، فينعكس على أخيلته وصوره، فقد يطغى العنصر البدوي على الواقع الحضري، فتتكثف صور البداوة في الشعر، وتكثر

التشبيهات والعناصر الصحراوية التي زخر بها الشعر الجاهلي البدوي، كما قد يحدث العكس فتتوارى الصور البدوية خلف الواقع الحضري المعيش، فتظهر البداوة كتلميحات وإشارات، وكان هذا الظهور البدوي اللافت في الشعر الأندلسي، دالاً على عمق الانتماء العربي والإعجاب بالقديم،وكيف لا يعجب الشعراء الأندلسيون بعالمهم القديم، الذي تعبق ذكراه بفطرة البدايات، فقد احتضنت البادية الشعر العربي،وفي صحرائها نما، وامتدت جذوره الضاربة في العمق»(25).

وتنبه الباحثة فوزية العقيلي إلى أن السمات البدوية - في معظم الشعر الأندلسي - ليست تقليداً للشعر المشرقي، بقدر ما هي تعبر على التشبع بأجواء العروبة، وديارها، وقديمها، وتراثها، وثقافتها، ولغتها، فقد «كان الموروث البدوي يمد الشعر الأندلسي بأجنحة غير مرئية، تحلق به في فضاء شعري أوسع وأرحب، لأن الثقافة والموروث هما اللذان يعطيان الوقود للموهبة الشعرية، مما يسمح لها بالتوقد والتوهج،وقد كان الحنين والإلف الذي يسكن الشعر البدوي، وما تحمله معطيات البداوة البسيطة من تألق مشع يدل ولا يكشف، يجعل الشعر الأندلسي ينحاز إليها، ويختلس من توهجاتها الحميمية الدافئة، وقد كان الشعراء الأندلسيون يعتزون بتأثرهم بسابقيهم والوفاء لتراثهم، كما أشار إلى ذلك ابن خفاجة في خطبة ديوانه، عندما ذكر تأثره بشعر الرضي ومهيار الديلمي، وعبدالمحسن الصوري، والمتنبي - وما حذا حذوه وأخذ مأخذه - وهو في معظمه شعر بدوي.

والشعر كله مبني على التأثر بالقديم، والأفضلية كانت في قدرة الشاعر على أن يصوغ المعنى القديم أو المتداول صياغة جيدة، ينفخ فيها من روحه، ولا يحول دون التأثر بالسابق أو حبه، زمن أو نظر أو غيره، فقد تقصر المسافات، ويحضر المتخيل، وقد كانت الصور البدوية، والعناصر البدوية،والحياة البدوية، متغلغلة في اللاشعور الثقافي العربي لدى شعراء الأندلس.

ولذا، كانت البداوة اتجاهاً وفيضاً غزيراً ممتداً في معظم الشعر الأندلسي، وهي إما أن تأتي ظاهرة وحاضرة بقوة لافتة لهذا الحضور، بعمق التوغل في الصور البدوية، وإما أن تأتي خافتة الصوت من خلال ألفاظ، أو عبارات، أو إشارات بدوية، وإما أن تأتي متداخلة تداخلاً ثرياً غنياً في الصور الشعرية الأندلسية، يعبر فيها الشاعر عن شخصية أندلسية، كونتها البداوة، وعاش صاحبها في كنف الحضارة»(26).

وقد كان الجمع بين الموروث والمعيش حالة خاصة في الشعر الأندلسي، وهي تدل على الانتماء الوطيد إلى التليد، واستحقاقه هذا الانتماء «لأنه يدل على حياتين، ويرسم صورتين من أحوال العربي، فبينما ترى الشاعر يصبو إلى ذكر بلاده الأولى من حياته البدوية، تجده يذكر الرياض، والبساتين، والأزهار، والأنهار، والمياه الجارية، وظلال الأشجار، والنسيم العليل، والآراء العامة والخاصة، وأحوال الاجتماع والعادات، هذا العقل المزدوج من البدو والحضر ظهر فيه جمال الفطرة ونضارة الحضارة، وظهر هذا كله في الشعر»(27).

1 - النسيب البدوي:

في دراستها للنسيب البدوي رصدت الباحثة فوزية العقيلي «صورة المرأة في النسيب الأندلسي»، ورأت أن الأوصاف المادية للمرأة في النسيب الأندلسي ظلت تدور في فلك الشعر العربي الذي لا تختلف المقاييس والمعايير التي تتعلق بالجمال الأنثوي فيه عن مقاييس هذا الجمال لدى الشاعر البدوي إلا في القليل،فمواصفات الجمال البدوية القديمة ظلت ثابتة، ولم يخالف الشاعر الأندلسي في استدعائه لصور ومواصفات المرأة سنن أسلافه من الشعراء القدماء، وقد قدمت الباحثة العقيلي مجموعة من الأشعار التي تُبرز ظهور النزعة البدوية في الشعر الأندلسي، من بينها قول ابن زيدون:

وليلةَ وافَتْنَا الكثيبَ لموعد   كما رِيْعَ وسنانُ العشيّات خاذلُ

تهادى انسياب الأيم يعفو أُثُورها   من الوشْي مرقومُ العطافيْن ذَابلُ

فابن زيدون صاغ صورة موغلة في البداوة للمرأة، مشبهاً نظرتها بالظبية الخذول «فمما نعتوا به النظرة التشبيه الدائر بعين المهاة والغزالة الخذول، وهذا يراد به التنبيه على مكان اللطف والرقة والحنين، وعمق اللوعة عند المرأة، وزاد بأن وصفها بـ (وسنان العشيات)، وهو من الوصف الدائر بالنعاس، وهذا فيه إشعار بمناغاة الحب ودلاله، وإدلاله وتفتيره ورغباته، فجمع في وصف هذه النظرة بين الرقة واللوعة، والدلال والأنوثة.

وكلمة خذول،وهي الظبية التي تخلفت وحدها عن بقية الظبيات كلمة واقعة موقعها، لأن المحبوبة هي التي وافته مرتاعة

خائفة، كما ترتاع الظبية التي تخلفت عن السّرب، وهو حين شبه مشيتها بالحية في الرمل،دل ذلك على حرص المحبوبة الزائرة على الخفاء،وعلى ألا تُرى،ففي انسيابها حذر وتستر وتكتم،و قد دل على هذا المعنى قوله (ريع)، (خاذل)، (يعفو)، وكلمة يعفو أراد بها حرصها أكثر على الخفاء، وعلى ألا تُرى، وابن زيدون جعلها طالبة، وجعلها مرتاعة، وجعلها حية، واختار تشبيه مشيها بالأيم لأن (الأيم الحيّة الذكر يشبهون به الزمام، وربما شبهوا الجارية المجدولة الخميصة الخواصر في مشيها بالأيم، لأن الحية الذكر ليس له غبب، وموضع بطنه مجدول غير متراخ)»[28].

وبالنسبة إلى ملامح الجمال، فقد ظلّ الشاعر الأندلسي متمسكاً بأغلب ملامح الجمال العربية في المرأة، وأرجعت الباحثة العقيلي هذا الأمر إلى الاعتزاز والحنين والتوق إلى الماضي بكل ما فيه من صور وجمال رموز بدوية تؤكد التمسك بالاتجاه البدوي العربي فالشاعر الأندلسي لم يترك مذهب أسلافه في النسيب البدوي، فوصف المرأة بصفات كثيراً ما تكررت عند قدماء الشعراء، واتخذت عناصرها من عالم البادية وصحرائها.

لاحظت الدكتورة فوزية العقيلي في متابعتها للشعر الأندلسي بروز مشاهد اقتحام الخدر، حيث تقول في هذا الشأن«نلاحظ في لوحة الشعر الأندلسي، التي يتناول فيها الشاعر صورة المرأة ووصف علاقته بها، مشاهد يصور فيها اقتحام الخدر وتجاوز الأهوال والمعشر، وكيف أتى والحي نيام ليقتنص فرصة لقاء المحبوبة، وكيف تراع منه وعليه، وما إلى ذلك من تفصيلات يقتضيها هذا المشهد، والشاعر الأندلسي يحتذي دون قصد منه،

أو بقصد، طريقة البدوي في رسم هذه اللوحة، وظلالها ومغزاها أيضاً، ومن أهم عناصر هذا المشهد: أن المحبوبة ممنعة من قوم أشداء يحمونها، ويخافون عليها، ويقومون على حراستها، وهي سنة منحدرة في الشعر من قول امرئ القيس (وبيضة خدر لا يُرام خباؤها)، وقوله أيضاً (تجاوزت أحراساً إليها ومعشراً)، وقد أخذ الشعراء الأندلسيون هذا المعنى في صورة الخدر من امرئ القيس ومن بعده من الشعراء، وأكثروا من وصف تفاصيل هذه الصورة، وبالغوا، فجعلوا دون المحبوبة أهوالاً ومهالك، كل هذا لمغزى في الشعر...

لقد وجدنا الشاعر الأندلسي، وصف ما وصفه امرؤ القيس، وبالغ، حتى جعل حول المحبوبة جيشاً جراراً، وعتاداً وعدة، ومن وراء حراسها حراساً آخرين، فهو هول دونه أهوال، وقد يكون منهم الصعاليك والجن الصلادم، والأهل الغيارى، يشركهم في الغيرة البرق والنجم، وقد يكونون أعداءً للشاعر مما يزيدهم غيظاً منه، هذه الصور وغيرها حشد معظمها الشاعر الأندلسي تعزيزاً منه لصورة هذه المنعة ومعناها، وهو أنه يريد أن يدل بالتالي على قدرته هو على خوض الغمرة والظفر بما يُريد»[29].

وقد تغنى الشعراء الأندلسيون بقدرتهم على خوض الغمرات لاقتحام الخدور، فظلال عمر بن أبي ربيعة تتضح في الكثير من الأشعار الأندلسية، من بينها قول ابن خفاجة:

لقد جُبْتُ دون الحيِّ كل ثنية   يحُومُ بها نسرُ السماء على وكرِ

وخضتُ ظلام الليل يسودُ فحمةً   ودُستُ عرين اللَّيث ينظرُ عن جَمْرِ

وجئتُ ديارَ الحيِّ واللَّيل مطرقٌ   منمنمُ ثوبِ الأفقِ بالأنجُم الزهرِ

كما أن وصف اقتحام الخدر لا يقتصر على مجموعة من المعاني السطحية في الشعر الأندلسي، فقد تلفي في بعض الأحيان الشاعر الأندلسي يتجاوز الأهوال، وهذا يدل على أنه لا يقتصر فقط على لقاء المحبوبة، وتخطي الصعاب من أجلها، بل يتجاوز هذا الأمر إلى «معنى قدرته على تخطي صعاب الحياة، ومواجهته كل ما فيها من أهوال، ليصل إلى هوى النفس ومناها، فأمر الشعر لا يُفسر -في معظمه - على الوجه الظاهر فقط، ولا يعني الشاعر بتصوير اقتحام الخدر انتهاك الحرمات والأعراف، ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إن إلحاح بعض الشعراء أحياناً على تصوير مغامراتهم، وتصوير ما يتعرضون له من أخطار في سبيل الوصول لم يكن في معظمه إلا انطلاقاً من افتخارهم بضروب شجاعتهم، وفتوتهم، واعتزازهم بعنفوان شبابهم، أكثر منه تعبيراً عن الخروج عن العفة، وخرق الأعراف، وهتك الحرمات»(30).

وكثيراً ما يتغنى شعراء الأندلس بالمعاني العذرية، مثل قول ابن حمديس الصقلي:

لا تتَّهمني في الوفاء فإنني كتمت سرك والدموع تذيعُه

نقل الهوى قلبي إلى عيني التي منها تفجَّر بالبكا ينبوعُهُ

أبكيتني فأذعتُ سرّكِ ساهياً فعلام تعذلني وأنت تذيعُه

وقد أكدت الباحثة فوزية العقيلي على ذلك الارتباط الوثيق بين شعراء الأندلس والموروث التاريخي والثقافي والعاطفي، وأشارت إلى تداخل عالم البادية الساحر، ومعاني الهوى العذري بكل ما فيه مع النفس الأندلسية الشاعرة، فتعانقا، وتلاحما في محراب عشق روحي.

ومن أبرز الملاحظات التي قدمتها الدكتورة فوزية العقيلي في دراستها لوصف الظعائن والحمول أن طريقة الشاعر الأندلسي في تناوله لصورة رحيل الظعائن البدوية تشبه طريقة الشاعر الجاهلي، من وصف حركة الحي ساعة الرحيل واضطراب القوم، ولحظات الوداع، ومنظر الهوادج فوق النوق، وقد شبه الشاعر الأندلسي منظر الظعائن والهوادج وهي تسير بمنظر السفن التي تشق عباب البحر، «فقد وصف الشاعر الأندلسي الظعائن والحمول على طريقة الجاهليين، وقد يكون مقلداً في ذلك أو غير مقلد، ولكن الأمر الذي يجعل من هذه الصورة بعيدة عن أن تكون تقليداً، ما وجدناه من اختلاف في التناول،فالشاعر الأندلسي لم يصف نقوش الهوادج وألوانها وتفاصيلها، ولم يصف طريق الظعينة ومسالكها وصفاً دقيقاً، وهي التفاصيل التي حرص عليها الشاعر الجاهلي في معظم هذه الصور، فهل يعود السبب إلى الزمن الذي جعل الناظر لهذه الصورة في مخيلته الشعرية لا يتبين سوى ملامحها العريضة دون تفاصيلها الصغيرة؟ أم هو الصدق في العرض، لأن عناية الشاعر كانت بما تعنيه الصورة أكثر مما هي عليه في الحقيقة؟ لا نعلم، ولكننا نعلم أن الشاعر الأندلسي جعل من هذه الصورة المتوارثة عن طريق المخيلة الثقافية البدوية تعبيراً خاصاً عن الشعور بالألم، والوجع،والحزن للفراق، كما كان هذا المغزى موجوداً في الشعر الجاهلي، لأن هذه الصورة في الشعر تحمل صوتاً خفياً حزيناً هو صوت الحنين الذي تسترجعه الذاكرة العربية في وجدان الشاعر»[31]، كما استعان الشاعر الأندلسي في نسيبه البدوي بذكر الكثير من الأماكن النجدية والحجازية، وركز على

العناصر الطبيعية فيها كلمع البرق،وهبوب الرياح،وذكر نباتات البادية.

2 - **الوصف:**

خصصت الباحثة الدكتورة فوزية العقيلي جزءاً كبيراً من دراستها للحديث عن الوصف وتجلياته في الشعر الأندلسي،وقدمت أربعة مباحث تندرج في هذا الإطار:

فقد درست في البدء وصف الطلل، واستخلصت جملة من النتائج الهامة في بحثها عن تجليات وصف الطلل في الشعر الأندلسي فقد «تناول الشعراء الأندلسيون وصف الطلل ورموزه في قصائدهم، واستوعبوا مشاهده في خيالهم، واستخدموها في أخيلتهم، ففي هذه القصائد أدركنا أن الأطلال قناع نفسي وفني، واتخذها الشاعر تعلة ومركباً ليطوي من خلالها مسافات الأمور التي تشغله وتؤرقه، ويسجل عليها الإحساسات التي تعاوده والمشاعر التي تراوده...، فصور الشاعر ومعاني الشاعر وطريقته، ليست محصورة في العالم الذي يعيشه جسدياً فقط، وإنما هي موجودة في العالم الذي يعيشه قراءة وفكراً، وروحاً وتاريخاً، وامتدت هذه السنة الفنية بعناصرها الموروثة، دون أن يلتزم الشاعر الأندلسي التزاماً كاملاً فيها بجميع هذه العناصر، التي تختلف درجة ظهورها في القصيدة، وتختلف كثرتها أو قلتها في هذا الوصف، فقد يُحدِّث الشاعر الأندلسي عن الطلل البدوي حديث الجاهليين فيكثف العناصر البدوية في الصورة، وتتوارى معالم الحضارة، كما قد يحدِّث الشاعر الأندلسي عن الطلل البدوي حديث الأندلسيين،

فتصبح الصورة حضرية داخلتها رموز البداوة، وما إلى ذلك مما يختلف فيه الشعراء، ويختلف أيضاً عند الشاعر الواحد، تبعاً لانفعاله، وجيشان عواطفه، أو أسلوبه وطريقته، فلكل شاعر تجربته، وذكرياته، وبالتالي أسلوبه وما إلى ذلك مما جعله الله في البشر، فالتفاصيل الطللية لم تغب عن الذاكرة الشعرية العربية الأندلسية، فكان وصفها في القصيدة بمثابة حبل سري يشد الابن إلى أمه، ويعلّق الشعر بأسبابه، وهذا الوصف بكل ما فيه دليل قوي في الشعر الأندلسي على شدة الارتباط بالجذور، فكما كان الشاعر البدوي يقف على الطلل بعد سنين وأعوام طويلة، فينكرها، ويكاد لا يعرفها، وقف الشاعر الأندلسي على الطلل البالي، أو الدار الخربة بعد زمن غير المعالم وعفى الأثر، فوجد في الطلل نفسه الماضية، وفي ذهاب معالم الدار شيخوخته ووهنه»[32]، وفي بعض الأحيان كان وقوف شعراء الأندلس وقوفاً حقيقياً، وهذا يرجع إلى أن عدداً كبيراً من المدن الأندلسية قد خرب، وزال، فقد كان الطلل تجسيداً لمعاني الذهاب والزوال.

أما وصف الرحلة فقد تجلى بشكل كبير في الشعر الأندلسي، وتنوع على نحو لافت مثل: الرحلة إلى الديار الحجازية، والرحلة إلى الحج، ولزيارة الرسول محمد - صلى الله عليه وسلم -، والرحلة إلى الممدوح وهي التي اتخذها الكثير من شعراء الأندلس تقليداً شعرياً لبيان العناء والمشقة، ومن بينها كذلك رحلة الصاحبة التي تشتمل على صورة الظعائن في وصف الرحيل، وقد اتخذت الرحلة دلالات متعددة، وكثيراً ما يوغل شعراء الأندلس في وصف الصحراء، حيث تجلت الصحراء في الشعر الأندلسي بأشكال

متنوعة «ولم تكن الصور البدوية للصحراء - التي ترددت في الشعر الأندلسي - كلها هي ذات الصور القديمة، أو مجرد محاكاة لها فقط،فقد طرأ تغيير وتحوير - أحياناً - في بعض عناصرها مما اقتضاه الواقع المعيش، والبيئة المختلفة للشاعر الأندلسي، فلو سلمنا بأن الصحاري واحدة، فإنه يظل الانفعال بالمشاهد المرئية أو المختزنة في الذاكرة مختلفاً، وتظل للشاعر قدرته على إلباس الصورة الشعرية من ذاته، وتحوير بعض دلالاتها وعناصرها بما يتفق مع رؤيته.

وقد وجدنا أن الشعر الأندلسي قد استوعب صور الصحراء البدوية القديمة بعناصرها الكثيرة، مع تغليب واهتمام بعناصر دون أخرى، أو تغييب لبعضها...، وقد تجسدت الصحراء في الشعر الأندلسي بأهم ما كان الشعراء البدو القدماء يصفونها به في الشعر، وما كانت عليه من حال، أو ما حفَّ بالمشهد الشعري من مبالغات، وأهم هذه العناصر هي:

- وصف سعتها وامتدادها، وصعوبة قطعها، حتى إنها يضلُّ بها الهادي.
- وصف قلة الماء والطعام التي يتعرض لها الركب وهي من المهلكات التي قد لا ينجو منها.
- وصف ظلمتها ووحشتها والأصوات التي يسمعها المدلج أو يتخيلها للوحش والجن.
- وصف الظلمة المطبقة والليل المدلهم.
- ووصف الحرّ، ووهج الشمس، ولمع السراب.

- ووصف الحيوانات فيها، من الإبل والوحش وغيرها، ووصف بعض تضاريسها من كثبان وجبال، ونباتات البادية بها»[33].

وقد درست الدكتورة فوزية العقيلي وصف الحيوان في الشعر الأندلسي، ولفت انتباهها أن صور الإبل قد انتقلت إلى الأندلس، وقد حاول الأندلسيون أن يُلموا في شعرهم بنعوت الجاهليين لها، وقد أكثروا من التبدي والتغني بالناقة، وقد جاءت في الشعر الأندلسي كدلالة على عمق التوغل في الجذور، لأن وصف الناقة في القصيدة الجاهلية كان أشد مناطقها أو أجزائها وعورة، وهو دليل كذلك على الاحتفاظ بالشخصية البدوية، وببداوة القلب والروح والفكر، وقد أسبغوا عليها صفات القوة، «ولا يكثر الشعراء الأندلسيون - غالباً - من حشد الأوصاف البدوية للإبل في مقطوعاتهم، أو قصائدهم، فقد يأتي الوصف عندهم مجتزءاً دون إسهاب أو تقص في أبيات قليلة، أو قد يأخذ وصف الإبل مقطوعة كاملة، يقتصر فيها الشاعر على أوصاف معينة، دون استقصاء لمعظم ما في الإبل من نعوت، وشبه الشعراء الأندلسيون الناقة بعير الوحش في السرعة والنشاط وسموها (عيرانة)، وشبهوها بالجراد في السرعة، وقد كثر في الشعر الأندلسي وصف ألوان الخيل، وقد استقوا من معجم البداوة، والبيئة البدوية في وصف الخيل، كما استلهموا كثيراً من وصفه عند امرئ القيس - شأنهم في ذلك شأن معظم الشعراء العرب - وجاءت تشبيهاتهم مستمدة من كثيرٍ مما في المعلقة من تشبيهات الخيل، وصفاته، فالخيل في شعر امرئ القيس لا خيل أفضل منها، لأنه وصفها بأجمل ما تنعت به الخيول

من القوة والسرعة والجمال،كما كثر التشبيه بالأسد في سياق المدح أو الفخر أو غيره»[34].

3 - المديـــح:

سعت الباحثة فوزية العقيلي إلى تجلية مظاهر البداوة في مقدمات المديح الأندلسية، ورصدت خصائص وسمات المديح النبوي، وتبين لها في دراستها أن الرحلة تأتي في مقدمة المدح باعتبارها « باباً من أبواب التمدح بالذات وقدرتها على تجشم الصعوبات والأهوال، يلج منه الشاعر إلى التغني بالممدوح، وسواء اقتحم الشاعر أهوال الرحلة حقيقة أو مجازاً، وكان يطلب بها الشاعر مالاً أو منصباً وجاهاً، فإن الرحلة البدوية أصبحت - في معظم شعر المديح الأندلسي - من عناصره التي يعطي بها الشاعر لنفسه أولاً قبل الممدوح أسباباً للطلب ويتلطف بها في اتخاذ الوسيلة المهذبة لاستحقاق الرفد، كما أنها قد تكون بما دلت عليه من فخر طريقة كريمة يجعل فيها الشاعر نفسه موازية للممدوح في الصفات التي سيخلعها عليه من شجاعة وبأس، وكأنه يحفظ بهذا الفخر كرامته، ويحيط شعره بحياض يرفعه عن المدحيات، فهو واسطة الوصل بين ماض تمتزج فيه المسرات بالأوجاع والهموم، ومستقبل يفزع إليه الأنا بهمة تحدو به الآمال عبر صحراء شاسعة آهلة بالمخاوف والمهالك والمعاطب، وهنا تتخذ الرحلة البدوية في الشعر معاني الجد والاجتهاد، والأخذ بأسباب السعي، وترك الدعة والاستكانة، إلى الاستعانة بكل ما يحقق الآمال والأحلام، وهو المعنى الذي لخصه ابن فركون في قوله: (فيُهدى لها حاد وتُحدى الأيانق)، وهي المعاني التي تضمنها الشعر البدوي القديم، ولازالت

تنفخ روحها في معظم الشعر العربي الذي يتخذ من قالب الارتحال صورة الجسارة والقوة، وتجاوز المصاعب إلى ما يتمناه الخاطر، وتسعى له النفوس....، وكثيراً ما تتردد في شعر المديح الأندلسي الكثير من صور الإناخة والمقام البدوية،وقد اكتسب هذا المقطع أهميته في بناء القصيدة، لأنه يصل بين المقدمة والغرض، ويخلص الشعر إلى المدح والطلب، واكتسب أهميته من حيث المعاني في أنه يخاطب مكارم الأخلاق عند الممدوح، كما تضمن الشعر الأندلسي كثيراً من التشبيهات البدوية في وصف الكرم والجود عند الممدوح، وقصيدة المديح الأندلسية تستلهم من صور البداوة في مقدماتها من نسيب أو رحلة أو طلل، كما أن الشاعر الأندلسي قد يتبدى أكثر، ويسعى إلى التقليدية فيجمع عناصر متعددة، عدها النقاد كابن قتيبة طريقة لبناء قصيدة المدح، وكان هذا النهج التقليدي القديم، البدوي النزعة يكثر في مقدمات المديح في الشعر الأندلسي نزوعاً من شعرائه إلى القديم، واستلهام الموروث الذي كان في دواخل الثقافة الأندلسية ونفسيات الشعراء، كما يعد أيضاً عند بعض الشعراء طريقة لإثبات البراعة والمقدرة على ترسم خطى القدماء البدو، والإتيان بقصائد على الغرار القديم»(35).

وبالنسبة إلى المديح النبوي فقد كانت الأشواق إلى الرسول الكريم عليه أزكى الصلوات والتسليم، والشعور بالحاجة إلى فيضه الروحي باعثاً أدى إلى غزارة شعراء الأندلس في قصائد المدح النبوية، وتُرجع الدكتورة فوزية العقيلي هذا الأمر إلى البعد الذي يؤجج الأشواق، ومن أهم ما ميز المدائح النبوية: التهويم بوصف الأشواق والوجد والحب، ولواعج الهوى، وإبراز ما يُكابده العاشق

العذري في شوقه إلى الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام، وقد ارتقت معاني القصائد إلى أبعاد روحية سامية، وامتزجت بوصف العشق البدوي وحملت المقدمات الكثير من العناصر البدوية المتنوعة، كما اتخذ الشعراء من وصف الطلل البدوي، والرحلة البدوية، والنسيب البدوي طريقاً وصفوا من خلالها أشواقهم إلى الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم)، كما عبروا في قصائدهم عن أملهم في مغفرة الذنوب والخطايا، «وأهم ما يميز هذه المدائح، أنها قد تخلو من مدح فعلي للرسول (صلى الله عليه وسلم)، وتكتفي بوصف المشاعر الروحية تجاهه عليه الصلاة والسلام، كما أنه يكثر فيها إضافة إلى حشد أسماء أمكنة بدوية، مخاطبةُ الحادي مما قد يكون بديلاً عن خطاب الصاحب في المقدمة الطللية الجاهلية، ووصف الانتشاء الروحي، وتوجيه النسيب لغاية أسمى من عذريته المعروفة، ووصف الرحلة وصفاً يبعد بها عن الأوصاب والمخاوف.

فجاءت الرحلة مجللة بالروحانية، والنورانية، والعواطف السامية، التي تجعلها رحلة أرواح مشتاقة إلى الخير والإيمان والنور الذي يمثله الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وقد كثرت هذه المدائح في الأندلس، مع تزايد الخطر النصراني، وجاءت في هذا الشعر على صورة توق بدوية لعام طاهر صاف نقي، كان في الرسول (صلى الله عليه وسلم)، - الذي قُدر علىً يديه الخروج من الظلمات إلى النور - خلاص أهله، وأراد الشعراء الأندلسيون بهذا المديح له عليه الصلاة والسلام، أن ينشدوا منه نوراً روحانياً هادياً، يعود بهم إلى صفاء البدايات»[36].

4 - الصورة الشعرية:

ركزت الباحثة الدكتورة فوزية العقيلي على تحديد مصادر الصورة البدوية في الشعر الأندلسي، وأوضحت أنها استمدت من جملة من المصادر من بينها العادات والتقاليد والشمائل العربية، ومما يدل على عمق التأثر بالبداوة في الأندلس ارتباط شعراء الأندلس بأخلاق البداوة والشمائل الكريمة، مثل(شب نيران القرى) للضيوف في البادية،حتى يراها المرتحلون فيطعمهم المضيف، ويهتم بهم، ويُحسن ضيافتهم، وهذا الأمر معروف لدى العرب، وهم يفخرون به، وقد لقيت هذه العادات أصداءً واسعة في الكثير من الأشعار الأندلسية، في سياق الفخر والمدح والكرم،ومن بين الأمثلة التي تجلي هذا الأمر قول لسان الدين بن الخطيب:

عرصاتُ داركَ للضِّياف مباركٌ وبضوء نار قراكَ يُهدى السَّالكُ

وكثيراً ما كان يمدح في الشعر الأندلسي بشب نار القرى في البوادي، وقد ترددت في الشعر الأندلسي رغم خلو البيئة من هذه الصفة الغالبة في الصحراء،كما استلهم شعراء الأندلس صورهم من المعتقدات والعادات البدوية والأخلاق العربية «وعلى موروثات اعتقادية قديمة كان توظيفها في الصورة يخدم السياق والغرض المراد، ودل تداخلها في هذا الشعر على عمق التأثر الأندلسي بالموروث البدوي القديم، ومن أهم مصادر الصورة في الشعر الأندلسي الموروث الشعري الجاهلي والبدوي القديم، الذي استلهم منه الشعراء الأندلسيون كثيراً، وتداولوا معانيه، ونهلوا من أخيلته وصوره وصيغه، مما كان ظاهراً في وجود مواضيع تناولها الشعر

الأندلسي، ولم تكن تحظى بها - غالباً - البيئة الأندلسية، من وصف الصحراء ومهالكها، وما يتعرض له الركب المرتحلون في مجاهلها من مشاق وأخطار، ووصف الأطلال والوقوف عليها، ووصف الإبل والظعائن والحمول، ومشهد تقويض الخيام... وغيرها.

وكان ظاهراً هذا التأثر أيضاً في وجود عناصر صحراوية كثيرة، تداخلت في الخيال الشعري الأندلسي، فظهرت من خلال الصور في سياقات متعددة...

ومن المصادر الكثيرة للصورة الشعرية في الأندلس، الموروث التاريخي القديم، فقد استلهم الشعراء الأندلسيون في شعرهم - شأن غيرهم من الشعراء - من تاريخ الأمم البائدة، والقبائل العربية، وأنسابها، وأيامها، ومعاركها وملوكها، وما كان من قصص عربي قديم...، وقد كان الشعراء الأندلسيون على اطلاع واسع ومعرفة كبيرة بهذا الموروث من كتب الأخبار والأدب المتداولة، ولذا جرى الاستمداد منهما، واسترفاد ما فيها من عبر في صور شعرهم»(37).

فالتاريخ العربي عرف حضوراً لافتاً للانتباه في ثقافة الأندلسيين وفكرهم، وظلت العناصر الثقافية التي هي من أساسيات الحياة البدوية في نفوس الأندلسيين، حتى أضحت جزءاً من التكوين الفكري والثقافي لشعراء الأندلس.

تحدثت الدكتورة فوزية العقيلي عن وسائل تشكيل الصورة الشعرية، وأكدت منذ البداية على أنه كان للصور البدوية المتوارثة من الشعر القديم أثرها في الشعر الأندلسي، نظراً للقيمة الكبيرة التي يكتسبها الشعر القديم في نفوس شعراء الأندلس، وثقافتهم،

ومخيلتهم الشعرية، فقد حضرت البادية في الصور الشعرية الأندلسية،وكانت مشاهد الصحراء مطبوعة في أذهان الأندلسيين وثقافتهم، ومن الصور البدوية في الشعر الأندلسي ما كان يعتمد بشكل بارز على إحدى الحواس الخمس، فالصور البصرية التي تتناول المشاهدات البدوية المخزونة في الذاكرة الشعرية الأندلسية كثيرة، وقد انتقلت من خلال الموروث البدوي الذي تربى عليه شعراء الأندلس، حتى أصبحت من أبرز عناصر تشكيل هذه الصور، وقد أعطت الصور الحركية البدوية في الشعر الأندلسي حيوية وحياة في التقاطها جزئيات دقيقة في المشهد الشعري، وهذا ما أضفى على الصورة جاذبية وغنى، كما أمتعت المتلقي بالخيال الشعري الموحي الحي في الصورة.

5 - **اللغة والأساليب:**

كرست الباحثة الدكتورة فوزية العقيلي الجزء الأخير من دراستها للحديث عن اللغة والأساليب، ولاحظت أن «شعراء الأندلس نسجوا على المنوال البدوي في سياقات مختلفة كثيرة، وكانت البداوة في النسج متراوحة بين التبدي الذي قد يعمد فيه الشاعر عمداً إلى إظهار المقدرة على القول بهذه الطريقة، والتشبه بالأعراب في أساليبهم وهو ما يجنح بالشاعر غالباً إلى التكلف، كما أن هذا النسيج البدوي قد يأتي به الشاعر لتلاؤمه مع الحالة النفسية والعاطفية، والسياق الذي يتناوله، ويجد في النسيج البدوي وما تحمله ألفاظه من دلالات الحنين غايته، مما جاءت فيه البداوة غير متكلفة لذاتها، وإنما تخدم بنسيجها البدوي الدلالات المطلوبة في الموضوع والسياق المطروح»[38].

كما رصدت الدكتورة العقيلي معجم ألفاظ البداوة، وهو ما يكشف عنه الحقل المعجمي الذي يتجلى في مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، وسلطت الضوء على بناء الأساليب، والرموز البدوية، ومن أهم النتائج التي ذكرتها في ختام دراستها:

«- استعار الشعراء الأندلسيون في صورهم كثيراً من ألفاظ البادية، توسُّعاً في الدلالات على المعاني والإبانة عنها، لأن الألفاظ البدوية تحمل إيحاءات كثيرة متعددة، فاستعاروا الخيام للجود والعز، واستعاروا الإمراع للأماني والآمال، واستلهموا في استعاراتهم من مشاهد الفلوات والصحاري، ومن مشاهد الارتحال والحلول، والمطي، والسرى، والإمراع، والنجعة، وضراع الناقة... وما إلى ذلك، فأخذ الشعراء الأندلسيون في استعاراتهم من الحقل البدوي ما وجدوه ملائماً لما أحسُّوه، وملائماً مع السياق والغرض فجاءت صورهم متشربة روح البداوة ومشاهدها.

- وقد شخص الأندلسيون في صورهم البدوية فجنحوا إلى بث الحياة في الجماد و إنطاق الأعجم في استعاراتهم، فشخّصوا الناقة،والرياح،والنسائم، والنباتات... وما إلى ذلك.

- كما أكثر الشعراء الأندلسيون من الكنايات البدوية في شعرهم في سياقات مختلفة، مثل الكناية عن الكرم بعظم الرماد، وعن الأمان بارتفاع السوام،وجاءت الكناية في الشعر الأندلسي مستلهمة من التراث البدوي، الذي تداخل في خيال الشعراء، وأثرى دلالاته ومعانيه، بما تحمله الإشارات البدوية من قوة في التعبير، عما يريد الشاعر ويحس.

- كثرت في الشعر الأندلسي الصور الشعرية النامية الممتدة،ذات العلاقات الجزئية بين مكوناتها، من خلال الخيال الشعري البدوي، وكان يربط بين هذه الجزئيات ودواخلها، خيط نفسي أو شعوري واحد، وقد وجدنا أن هذه الصور النامية قد تأتي بسلاسة وانسجام في معظم هذا الشعر، كما أنه قد يجنح بعض الشعراء فيها إلى التكلف.
- إن الصور البدوية الممتدة في الخيال الشعري الأندلسي جاءت في سياقات عدة، وأغراض مختلفة، ومنها: النسيب، والرحلة، ووصف السحاب، والمطر... وما إلى ذلك.
- وقد تأتي الصورة البدوية الممتدة في الشعر الأندلسي،من خلال عناصر الحكي والحوار والقص، وكان يرمي الشعراء الأندلسيون من ورائها إلى معان جليلة عظيمة، ومنها الشجاعة، والبسالة، والاقتدار، والعزم، والكرم، وغيرها من المعاني التي تظهر من خلال مشاهد البداوة، وقصصها وصورها.
- أثرى الخيال الشعري البدوي كثيراً من الصور المتناولة في الشعر الأندلسي من خلال المشاهدات، والمسموعات، والمرئيات، والمشمومات، والمذوقات، وكان من الصور البدوية في الشعر الأندلسي ما اعتمد في تشكيلها على إحدى الحواس الخمس: وهي الصورة البصرية، والبصرية اللونية التي تضفي على الشعر متعة المشاهدة بالخيال المرئي، الذي انتقلت هذه المشاهدات إليه من خلال الموروث البدوي، الذي ربيت عليه ثقافة شعراء الأندلس، مثل صور الصحراء المهلكة ونباتاتها ووحشها، والصورة

السمعية البدوية التي كان الصوت البدوي فيها مثرياً للصورة مضيفاً عليها جاذبية الصوت، مثل صوت حنين النوق، وإرزام الإبل، والصورة الشمية البدوية: التي أشاع الشاعر الأندلسي في جوانبها رائحة بدوية تدرك بالشم والأنف يمكن للمتلقي تخيلها، مثل روائح نباتات البادية مما يعطي إحساساً بالانتشاء والمتعة، والصورة اللمسية البدوية:التي تضفي حاسة اللمس عليها متعة إدراك الجمال وتمثله، وتجسد فيها المعنويات والمعقولات عن طريق التخيل، مثل تصوير ملامسة الكحل للعين، وملامسة الرياح للخد، والصورة الذوقية البدوية: التي تمنح الشعر طعماً يثريها حسياً.

- كانت ثقافة الشعراء الأندلسيين ثقافة بدوية طبعت أساليبهم ولغتهم الشعرية بطابع البداوة، فكثرت فيها الصيغ والألفاظ الأعرابية، التي كان الشعر الأندلسي ثرياً بها، ويظهر هذا المعجم البدوي بخاصة من خلال تناول الشاعر موضوعاً بدوياً، سواء ما كان خالص البداوة، أو قريباً منها وفي سياقاتها.
- كثر في الشعر الأندلسي الاسترفاد من معجم البداوة في اللغة والألفاظ،كما كثر ترسم النسيج البدوي فيه، فقد نسج الشعراء الأندلسيون على المنوال البدوي في سياقات مختلفة كثيرة،وكانت البداوة في هذا النسيج متراوحة بين التبدي الذي قد يعمد فيه الشاعر عمداً إلى إظهار المقدرة على القول بهذه الطريقة، والتشبه بالأعراب في أساليبهم، وهو ما يجنح بالشاعر غالباً إلى التكلف، كما أن هذا النسيج البدوي قد يأتي به الشاعر لتلاؤمه مع الحالة النفسية والعاطفية، والسياق الذي يتناوله

ويجد في النسيج البدوي والصياغة البدوية، وما تحمله ألفاظها من دلالات الحنين غايته، مما جاءت فيه البداوة غير متكلفة لذاتها، وإنما تخدم بنسيجها البدوي الدلالات المطلوبة في الموضوع والسياق المطروح.

- من خلال استقصاء الألفاظ البدوية في حقولها الدلالية في الشعر الأندلسي، نلاحظ تغلغل صورة البادية في مخيلة الشعراء الأندلسيين،وذلك بكثرة شيوع الألفاظ البدوية فيه على اختلاف دلالاتها، فالشاعر الأندلسي حين يبدع شعراً يجنح فيه للبداوة، ويعمد – بطبيعة الحال – إلى استخدام ألفاظها.
- شاع استخدام الأساليب الإنشائية في الأسلوب البدوي الأندلسي وكانت الطلبية أكثر شيوعاً فيه من غير الطلبية، كما استخدم الشعراء الأندلسيون في هذا الأسلوب البدوي مجموعة من الأنماط الأسلوبية الأخرى ومنها التقديم والتأخير والتكرار، والاعتراض»(39).

الهوامش

(1) د. جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط: 2، 1966م، ص: 101.

(2) د. عمر الدقاق: ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، د.ت، ص: 44-45.

(3) د. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2001م، ص: 172.

(4) د. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص: 173.

(5) د.جبور عبد النور:المعجم الأدبي،،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،الطبعة الثانية، 1984، ص: 75-76.

(6) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط: 1، 1998م، ص: 339-340.

(7) د. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية،ج: 1، ط: 1، 1993م، بيروت، لبنان، ص: 276.

(8) د. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص: 137.

(9) د.جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، ص: 58 و83.

(10) د. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب،ج: 1،ص: 224.

(11) د. سليم ريدان: ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي – من القرن الرابع إلى السادس هجرياً– منشورات كلية الآداب بجامعة منوبة،ج: 1، تونس، 2001م، ص: 18.

(12) د. حنان إسماعيل أحمد عمايرة: الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مقال منشور في مجلة جامعة دمشق، المجلد: 27، العدد الأول والثاني، 2011م، ص: 224.

(13) غرسية غومس (G.GOMEZ) : الشعر الأندلسي: بحث في تطوره وخصائصه، ترجمة: حسين مؤنس، القاهرة، 1956م،ص: 46-47.

(14) د. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج: 4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:3، نيسان/ إبريل 1992م، ص: 195-196.

(15) د. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج: 4، ص: 179-198.

(16) د. عبد الله بن علي بن ثقفان:ظاهرة الانتماء في الأدب الأندلسي أنموذج فريد محاولة لاستقراء بعض النصوص التأريخية الأدبية، مقال منشور في مجلة دراسات أندلسية، مجلة علمية مختصة محكمة في الدراسات المتعلقة بإسبانيا الإسلامية، العدد: 11، رجب 1414هـ/جانفي 1994م،ص: 50.

(17) د. عبدالله بن علي بن ثقفان: ظاهرة الانتماء في الأدب الأندلسي أنموذج فريد محاولة لاستقراء بعض النصوص التأريخية الأدبية، المرجع نفسه،ص: 52 وما بعدها.

(18) د. حسناء بوزويتة الطرابلسي: حياة الشعر في نهاية الأندلس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ومركز النشر الجامعي، تونس، الطبعة الأولى، 2001م، ص: 715.

(19) د. ميشال عاصي: الشعر والبيئة في الأندلس، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط: 1، 1970م ص: 53.

(20) د.شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط: 10، 1978م، ص: 412.

(21) د. ميشال عاصي: المرجع السابق، ص: 59-60.

(22) يُنظر تقديم الدكتور محمود علي مكي لكتاب «دراسات في الشعر الأندلسي» للدكتور علي الغريب محمد الشناوي، منشورات مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط:1، 1424هـ/2003م، ص:11.

(23) د. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة العاشرة، 1986م، ص: 84-85.

(24) د.عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 11976م ص: 164-165.

(25) د. فوزية عبدالله العقيلي: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1433هـ/2012م،ص: 8-9.

(26) د. فوزية عبدالله العقيلي: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، ص: 13 و14 و18.

(27) د. أحمد ضيف:بلاغة العرب في الأندلس،ص: 48.

(28) د. فوزية عبدالله العقيلي: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي،ص: 45.

(29) المرجع نفسه، ص: 81.

(30) المرجع نفسه، ص:97.

(31) المرجع نفسه، ص: 182.

(32) المرجع نفسه، ص: 244 و270.

(33) المرجع نفسه، ص: 357.

(34) المرجع نفسه، ص: 400، و466.

(35) المرجع نفسه، ص: 632 و660 و665.

(36) المرجع نفسه، ص: 703.

(37) المرجع نفسه، ص: 759.

(38) المرجع نفسه، ص: 1057.

(39) المرجع نفسه، ص: 1203 وما بعدها.

البنية الأيقونية في شعر امرئ القيس

دراسة سيميائية أنثربولوجية

بشير محمودي

توطئــة:

إن شعر ما قبل الإسلام – الشعر الجاهلي – مازال يمثل منبعاً فياضاً لا ينضب معينه، كونه يمثل حقلاً خصباً لكل الدراسات، مهما كانت قيمتها المعرفية وأدواتها الإجرائية والمنهجية، بدءاً بالدراسات الكلاسيكية أو التقليدية، التي تناولته وعالجته من مستواه المعجمي والبلاغي الذي استند فيهما الدارسون أو بتعبير أدق المفسرون إلى معطيات النحو وقضاياه، إلى درجة اقتراب تلك الدراسات أو الشروحات من دروس النحو التعليمي التي تتضمن إشارات دلالية تمس معنى النص قد تخترق مغزاه وعمقه في بعض الأحيان.

وهذا لا يعني أن تلك الدراسات لم تتطور في طروحاتها وتتوسع في فرضياتها والتي كانت تمثل في الأساس منطلقات وأدوات صالحة لتشكيل وتأسيس نظرية نقدية جادة وعميقة، اتضحت معالمها بكل وضوح مع الاتجاهات النقدية الحديثة التي سبقت الاتجاهات النقدية المعاصرة. فظهرت تفسيرات عميقة للصورة الفنية في الشعر الجاهلي، تجاوزت التقنين البلاغي المعروف والمألوف للصورة، حيث عملت على إبراز جوانبها الرمزية وأبعادها

الإيحائية، من خلال الكشف عن أصولها وجذورها. وكذا الدراسات التي ارتكزت على دراسة الرمز واكتشاف مدلولاته ومحمولاته، ومرورا بالدراسات النفسية والتفسيرات الوجودية والفلسفية لكثير من ظواهر الشعر الجاهلي وموضوعاته وقضاياه.

وكل ذلك لم يتم خارج الأساس الأول الذي قامت عليه الدراسات القديمة لهذا الشعر (النحوية، المعجمية والبلاغية...) وإنما تم ذلك في إطار تعميق الرؤية وتطوير وجهة النظر وبعث روح جديدة في منهجية البحث والدراسة اللتين استفادتا من تطور الاتجاهات النقدية في حدّ ذاتها، بعد ظهور ما يسمى بالمناهج النقدية المعاصرة أو الحداثية، كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية وغيرها من المفاهيم والأدوات المستحدثة في مجالي النقد والدراسة الأدبية.

ولعل السيميائية تعد من أنجع أدوات القراءة المتاحة أمام الناقد المعاصر أو الحداثي في وقتنا الحاضر، لأنها تجمع حقولاً معرفية متعددة ومختلفة، فهي خليط من النحو والبلاغة وعلم النفس والفلسفة والمنطق والرياضيات والفلكلور والأنثروبولوجيا.. فكل تلك الحقول تمثل روافدَ أساسية للقراءة السيميائية في إطار منهجية القراءة النصية، والتي تهتم بتحليل مستوياته التعبيرية والأسلوبية والدلالية، من خلال الكشف عن القوانين والعلاقات الداخلية التي تنتظم وفقها تلك المستويات أو العناصر المكونة لبنية النص ونسيجه.

كما أنه في مقابل غنى وثراء الأدوات القرائية والتحليلية للسيميائية يشترط في النص المحلل أو المدروس أن يكون كذلك غنياً

وثريا من حيث حمولته الدلالية وتشكيله الفني وبناؤه الجمالي؛ وهذا يعني أن ليس كل النصوص تستجيب للقراءة السيميائية، فهناك نصوص هزيلة وضعيفة، لا تسمح للقارئ بالانطلاق والغوص في رحاب عالم السيميائية الفسيح والواسع والمثير في الوقت نفسه.

فالسيميائية مؤطرة ومقننة من حيث أدواتها وآلياتها ومفاهيمها، كما أن ذلك التأطير أو التقنين، يتضمنان طروحات نظرية عميقة ودقيقة، قد لا نجد لها ما يعادلها أو يلائمها في النصوص المدروسة ذات البناء الهش والشفاف، إذ لا يمكن ذلك القارئ من استثمار جميع المقولات المؤسسة لأدوات وآليات ومفاهيم القراءة التي تتضمن شيئا من الشرح والتفسير وتعول كثيرا على التحليل والتأويل. فالمسألة هنا لا تنحصر في طول أو قصر النص المدروس، كما يذهب إليه بعض النقاد والباحثين وإنما تتجاوز المسألة إلى القيمة السيميائية التي يطرحها النص في حد ذاته، من خلال قيمة العلامات والإشارات المكونة لنسقه ونظامه.

فكل نص يمثل عالما سيميائيا خاصا، قد يتسع أو يضيق، وذلك حسب ما يحتويه من مساحات دلالية شاسعة، تجعله يكتسب طبقات دلالية عميقة تشكل خطابه الثخين أو الممتلئ، الذي لا تستطيع أية قراءة، مهما كانت أدواتها الإجرائية وآلياتها المنهجية احتواءه واستعابه. على عكس النصوص التي لا تتصف أو تتمتع ببنية عميقة الأغوار وفسيحة الأرجاء، فإنها تستسلم لأية قراءة من الوهلة الأولى دون عناء أو مشقة ودون تردد أو تراجع، فتبدي مطاوعة وانقياداً كبيرين.

ولعل الشعر الجاهلي، كما أشرنا سلفاً، يعد من النصوص الثرية والفنية التي تجعل القارئ يبحر في تموجاته ويتوه في منعرجاته لحمولته الدلالية العميقة ذات الأبعاد والجذور الموغلة أو الضاربة في عالم من السحر والأسطورة والعجائبية، تجعله يقترب من ممارسة طقوسية وشعائرية، تتسم بالمعقول أحيانا، وباللامعقول أحيانا أخرى. لكونها تحمل في حد ذاتها تساؤلات الإنسان في فترة زمنية بدائية عن الذات والكون والوجود والطبيعة، التي لا يهتدي إلى إيجاد تفسيرات وتبريرات منطقية حولها، مما يجعل تلك الممارسة ضرباً من الكتابة المبهمة والغامضة المفتوحة على جملة من التأويلات والتخريجات الدلالية.

ومن ثمة تجد السيميائية ضالتها في ذلك العالم الغريب والفسيح المليء بالإشارات والأيقونات[1] التي تتضمن دلالات غائبة، قد لا تدل عليها الإشارات أو العلامات الحاضرة في الأبنية التعبيرية والأسلوبية المكونة للبنية اللغوية أو لنسق النص الشعري الجاهلي ونسيجه. فمهما كانت تلك العلامات أو الأيقونات، فإنها تتضمن بدورها موجات من الحضور والغياب، كأن يتجسد الغياب في طبقات دلالية متفاوتة من حيث الظهور والتجلي والضمور والاختفاء. فقد تحيل العلامة (الأيقونة) على معنى قريب ظاهر، لكونها في الوقت نفسه تحيل على معنى بعيد خفي، لكونه يحمل تحديدات معنوية إيحائية، تتعلق بمعطيات وبمرجعيات ثقافية ونفسية وفكرية وحضارية ودينية تتجاوز التحديدات المعنوية التعيينية أو الإيحائية (المرجعية).

ومن خلال ذلك يتخذ الشعر الجاهلي موقعه ويحدد هندسته الجمالية وفضاءاته التعبيرية ونمذجته البنائية، حيث يمثل شعر امرئ القيس أنموذجاً جيداً وواضحاً لذلك العالم الأيقوني الفسيح والعجيب، ولذلك الشعر الثخن والممتلئ الذي يجعل القارئ ينتقل من مساحة إلى أخرى في الفضاء النصي والدلالي للنص أو الخطاب (القصيدة) حيث لا يمكنه الخطاب من نفسه، ما لم يكن القارئ مزوداً بآليات قرائية ومنهجيات تحليلية تمكنه من احتواء واستيعاب الزخم المعرفي والعمق الدلالي لهذا الشعر.

النظام الأيقوني في شعر امرئ القيس:

إن التعامل مع مفهوم الإيقونة في تحليل الخطاب الشعري بشكل عام والشعر الجاهلي بشكل خاص يفرض على القارئ أو المحلل الابتعاد عن المفهوم السطحي أو المباشر للأيقونة الذي يحصره معظم الباحثين، سواء كانوا عرباً أو غربيين في علاقة الشبه أو المشابهة بين الدال والمدلول إن صح هذا المفهوم. لأن أنواع العلامة كلها تقوم على تلك العلاقة الثنائية بين دال ومدلول (العلامة، الإشارة، الرمز، الأيقونة والمؤشر..).

فعلاقة المشابهة بين الطرفين تحمل معنى تعيينياً وإشارياً يجعلنا نستحضر المفهوم بصورة آلية وانعكاسية، وهذا من شأنه تضييق مجال التأويل ونطاق التوليد الدلالي، الذي تخلقه انتقال العلامات من معنى إلى آخر بصورة تناسلية وتوالدية، تبتعد عن التحديدات والإحالات المباشرة.

يقول «**جون مارتين**» في تعريفه للأيقونة «شيئاً يتحاور مع أخر بعلاقة شبه حيث نستطيع أن نتعرف عليه ببداهة[2].

وعرف **بيرس** (PEIRCE) هذا المصطلح (الأيقونة) بعلاقته الشبهية مع العالم الخارجي»[3].

إن العلاقة الشبهية التي يمكن أن نصادفها في شعر امرئ القيس تتعلق بمشابهة متعددة الأوجه والجوانب. فقد تكون مشابهة لغوية محضة، تؤسسها العلاقة المفروضة بين الدال والمدلول، من خلال الربط بين البنية الصوتية أو الصرفية وبين البنية الدلالية الناتجة عنهما.

وهذا وارد بصورة مطردة في شعر امرئ القيس. تمثله الوحدات اللفظية الدالة صوتياً على معناها. وهذا على كل حال تخريج من التخريجات وتأويل من التأويلات. وإن كان ذلك لا يحتاج إلى عملية معقدة في توليد المعنى وبنائه.

يقول «**امرؤ القيس**»:

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ   تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ[4]

فهناك وحدات لفظية في البيت السابق تعد أيقونات ذات انعكاسات واستحضارات مباشرة بين الدال والمدلول الذي تحيل إليه (مهفهفة/ مفاضة). فهي أيوقونات تجسد العلاقة الشبهية بينهما وبين العالم الخارجي الذي يدل عليه؛ وذلك يمثل المنطق الأساسي في تعريف «برس» (peirce) والذي اعتبرناه مفهوماً ضيقاً ومقيداً، إذا أردنا أن نتعامل تعاملاً سيميائياً واسعاً في عملية

البناء الدلالي للعلامات والإشارات التي يتضمنها النص، من خلال عملية توالدية للمعنى أو الدلالة، تسمح للقارئ من الانتقال من طبقة دلالية إلى طبقة أخرى وفق بناء جيولوجي متدرج ومتسلسل للدلالة.

فالأيقونة «**مُهَفْهَفَةٌ**» تدل على المرأة اللطيفة الخصر والضامرة البطن، وهو معنى يدل على علاقة تناسب وشبه بين الدال والمدلول (الصورة الحسية والمفهوم) وفق علاقة تماثلية بين بنية اللفظ الصوتية (مخارج الأصوات المكونة للفظ) والتي تدل على معنى لطيف ولين ويسير. وهذا النوع من الدراسة والبحث كانا منتشرين قبل ذيوع أو انتشار التحليل السيميائي تضمنتهما الدراسات الأدبية التي استفاد أصحابها من مجال علم الأصوات الوظيفي الذي انتعش مع اهتمامات الألسنيين الذين كانوا أكثر عمقاً من حيث التأسيس النظري وأكثر صرامة من حيث المعالجة العلمية الدقيقة للقضايا اللغوية بشكل عام في الخطاب الشعري على وجه أخص.

وكذلك هو الشأن بالنسبة لأيقونة «**مُفَاضَة**» التي تدل على المرأة العظيمة البطن المسترخية اللحم وفق علاقة تماثلية وشبهية كذلك كما أشرنا سلفاً. ولكن إذا ابتعدنا عن الاختزال السابق لمعنى الأيقونات (المفهوم الضيق للأيقونة) فإنها تدل على معاني بعيدة. سواء من حيث قيمتها الذاتية أو من حيث تواجدها في صيغ تركيبية ووظيفية مع بقية الأيقونات أو العلامات المكونة للوجود السيميولوجي للنص، باعتباره علامة كبرى.

يقول «**امرؤ القيس**»:

مُهَفْهَفَةٌ بيضاءُ غيرُ مفاضة　　　تَرائبها مصقولَةٌ كالسّجَنْجَل
كبكر المُقاناة البياض بصفرة　　　غذاها نَميرُ الماء غيَرُ المُحَلّل
تَصُدُّ وتُبْدي عَنْ أسيلٍ وتتّقي　　　بناظِرَةٍ من وحْشِ وَجْرَةَ مُطْفل
وجيدٍ كجيدِ الرّئْم، لَيْسَ بفاحشٍ　　　إذا هي نَصتّهُ، ولا بمُعَطّل[5]

بالإضافة إلى الأيقونات التي تتصف بالمعاني المباشرة وتحيل على صورة حسية يتم استحضارها بطريقة استذكارية سريعة، هناك أيقونات ترد بصيغ التشبيه الصريح المعروف في البلاغة المعيارية المقننة. وهي تعقد علاقة شبهية مع العالم الخارجي (علاقة المشبه بالمشبه به) وفق معاني قريبة ومدركة (**كبكر المُقاناة/ كجيدِ الرّئْم**).

ولكن تبقى تلك الأيقونات تتمتع بخاصية تأجيل المعنى القريب إلى حين اتحاد كل الأيقونات في نظام معقد ومركب تتحكم فيه الصيغة العلائقية للأيقونات، مما تجعلها تتفجر بدلالات واحتمالات مفتوحة، لا علاقة للصيغة الشبهية في توليدها وتفجيرها.

كما أن توليد تلك الدلالات يتم من خلال استعانة الأيقونات بدلالة مركزية تمثل النواة المعنوية أو الدلالية في النص. وهي تستند في تشكلها واكتساب قيمها الإيحائية وأبعادها الرمزية إلى حقول معرفية وحضارية مختلفة، باعتبار أن العلامة السيميائية تكون مؤطرة ومشحونة بمرجعيات قد تكون واقعية أو خيالية. ولعل المرجعية التي تؤطر الشعر الجاهلي بعامة وشعر امرئ القيس بخاصة هي الأنتروبولوجيا لكونه يحمل دلالات ذات إيحاءات طقوسية وشعائرية لا تفهم إلا من خلال مقاربة لعالم السحر والميثولوجيا والأساطير.

يقول «سعيد بنكراد» ولقد أسهمت الأنثروبولوجيا، المعاصرة في الكشف عن الكثير من أبعاد هذا التصور وقدرته على إجلاء الكثير من الأسرار الثقافية والحضارية الخاصة برحلة الإنسان على الأرض. فلقد أودع الإنسان وهو يتلمس طريقه وسط غابة من الظواهر الطبيعية والاجتماعية غير المفهومة، الكثير من الأشياء قيما دلالية تكشف عن نمط حضوري في هذا الكون»[6].

ومن ثم كان الشعر الجاهلي تأملاً فكرياً وتساؤلاً فلسفياً أكثر منه إبداعاً جمالياً وبناءً فنياً. يحمل قيماً إنسانية وشعورية، ولكنه في الوقت نفسه يحمل أبعادا فلسفية تتضمن نزعة مثالية، يقدس الموجودات والأشياء إما باعتبار قيمتها الذاتية بالنسبة للإنسان، أو باعتبار قيمتها الجماعية التي يفرضها اللاوعي الجماعي أو العرف الاجتماعي. وقد يكون تقديس الشيء لذاته ولكنه يستمد قداسته من قداسة الأشياء التي تتمتع بقداسة كونية عظيمة نابعة من سياقات دينية وأنساق حضارية وبنيات اجتماعية معينة.

ومما سبق يتموقع وجود المرأة في حياة الإنسان في الجاهلية (الشاعر الجاهلي) بين الوجود العادي الذي تحكمه علاقة محددة بين الرجل والمرأة، تؤطرها السنن الطبيعية للحياة وبين الوجود المقدس للمرأة الذي تحكمه علاقة كونية تؤطرها الأعراف والمعتقدات الدينية والشعائر والطقوس.

وقد تتداخل العلاقتان في البنية التعبيرية وفي الصيغة الإنشائية، فيصبح ذكر المرأة على ذلك الأساس في النص عبارة عن دال مشحون بكل المعطيات السابقة ومثقل بكل الدلالات الغائبة والخفية.

ولعل من ضمن الدلالات الغائبة أو الخفية هو وجود الدلالة المثالية أو المقدسة للمرأة باعتبارها رمزاً من الرموز المقدسة أو اسما من الأسماء الطوطمية ومعطى من المعطيات الأسطورية ترمز «للشمس» التي كانت تمثل معتقدا دينيا يعبد ويتقرب منه في معابد الشمس التي عرفت عند العرب في فترة ما قبل الإسلام، فظهرت في شعرهم وكلامهم وجسدت أوابدهم ونوادرهم وخرافاتهم.

فالشمس الآلهة «الأم» توصف بالأمومة والخصوبة والمرأة رمز لها تمثل الأمومة[7] والخصوبة كذلك، حيث توظف بكل الصيغ والمظاهر التي تدل على معاني الخصوبة والأمومة، كصفة البدانة وضخامة الجسم. وهذا ما عبرت عنه الأعمال الفنية في تماثيل ما قبل التاريخ التي كانت تصور المرأة البدينة في كل أعضائها والمصنوعة من الحجر الجيري، إذ كانت تلك الدمى والتماثيل تقدم قرابين ونذوراً في معابد الشمس وهي إما على هيئة امرأة أو شكل حصان.

وإذا جئنا إلى شعر امرئ القيس فإننا نجده غنياً ومشحناً بالدلالات والمعاني السابقة، فهو يجسد بوضوح معطيات الخرافة والأساطير، باعتباره مدونة نصية قريبة من عهد ظهور الأسطورة، حتى لا نقل أنها تنقل معتقدات دينية بعينها أو وقائع عقائدية محددة ومعاشة.

يقول امرؤ القيس:

فيا رُبَّ يَـوْمٍ نَـاعِـمٍ قَـدْ لَـهَوْتُـهُ   بِمُرْتَجَةِ الحَاذَيْنِ مُلْتَفَةِ الحَشَا
بَرَهْرَهَةٍ كالشَّمْسِ في يَوْمِ صَحْوِهَا   تُضِيءُ ظَلامَ البَيْتِ في لَيْلَةِ الدُّجَى

أَسيلَة مُسْتَنِّ الوِشاحِ كَأَنَّما تَكَسَّرَ في أَوْرَاكِها هابِرُ النَّقا
مُضَمَّخَة الأَرْدَانِ، سَهْلٍ حَديثُها لَطيفَة طَيّ الكَشْحِ وهَنانة الخُطا [8]

وهكذا نجد الصورة المتكاملة من خلال تفاعل كل الصور الجزئية المكونة للصورة الكلية (برهرهة كالشمس) ذات البعد المثالي من خلال تشبيه المرأة بالشمس، في قالب بلاغي مألوف ومقنن، تستجيب له باقي التشبيهات أو التعابير حتى لو كانت خارج الأطر البلاغية والصيغ المقننة للتشبيه في البلاغة العربية. فهي تخدم معنى واحداً وهو الصورة المثالية للمرأة التي تأخذ بعدها المثالي من قداسة «الشمس» وهذا المعنى لا يمكن الظفر به إلا بعد التخلص من القراءة المقيدة التي تهيمن عليها القراءة المعيارية الصارمة في تطبيق القوالب المشكلة لأنواع التشبيه دون الغوص في قراءة عميقة تسعى إلى مساءلة النص وفحص بناه مهما كان حجمها أو قيمتها. بذلك تبتعد القراءة عن سلطة المعيار، سواء كان هذا المعيار نحوياً أو بلاغياً، وجل القراءات التي تناولت الشعر العربي القديم، كانت وفية وخاضعة إلى سلطة المعيار بتعليقات تقترب من تطبيقات مدرسية أو تدريبات تعليمية على الشروحات المعجمية والقواعد النحوية والقوالب البلاغية.

فالشمس رمز أسطوري وديني، له وجودمقدس في الديانه لدى العرب فيما قبل الإسلام، لذا يستدعي التعامل مع هذا التشبيه انطلاقا من هذه المرجعية، لننتقل من قالب التشبيه إلى مقولة «الإيقونة» التي تهتم بالبحث عن الدلالات الغائبة أو الخفية،

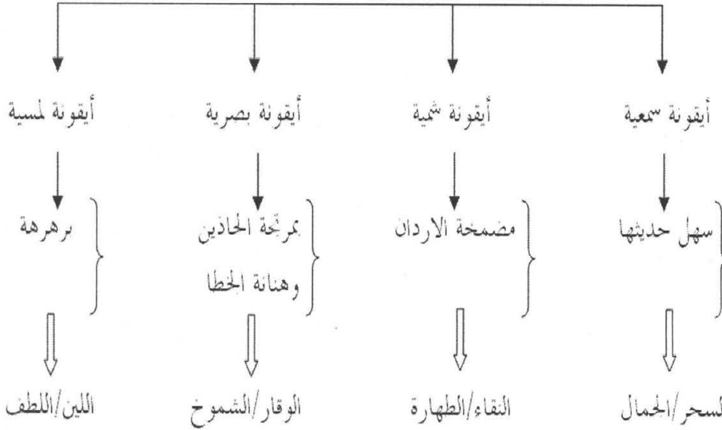
انطلاقاً من صيغة حضورية، قد تتمثل في لفظة تفجر دلالات أخرى وفق تفاعلها وارتباطها وظيفياً مع باقي الألفاظ في التركيب أو البنية.

فالدلالة المركزية أي الصورة المثالية للمرأة، من خلال قداسة الشمس تفرض البحث عن كل الدلالات ذات البعد المثالي أو المقدس. وهي في الأصل منحدرة من التصورات المثالية ومعطيات القداسة للشمس كمعبود أو آلهة، لها معادلات موضوعية تجسد تلك القداسة أو العظمة، ولعل من ضمن هذه المعادلات المرأة.

ومن ثم تتعانق الصور على شكل عناقيد صور تجمع كل الأوصاف المتعلقة بالمرأة، إلا أنها تبقى أوصافاً مثالية، تعبر عن عمق روحي وتفكير وجودي لدى الإنسان في مرحلة زمنية غابرة. يحاول فيها الإنسان الوصول إلى لحظة الاستقرار الروحي والاطمئنان الوجودي، من خلال إسقاط هذه التساؤلات على صورة المرأة كشيء سهل المنال أو قريب من وجود الإنسان، إلا أنه يصعب فهمه أو تمثله، لكونه واهبا للحياة وللموت في الوقت نفسه.

إن الإيقونات وبكل أنواعها، سواء كانت صوتية أو ذوقية أو لمسية أو شمية.. إلخ في نص امرئ القيس، تدل على معنى القداسة في التصوير المثالي للمرأة بعيد عن الوجود الواقعي للمرأة الذي يصورها في مواقف المجون والرذيلة وهذا يسبب سخطا وتذمرا ونفوراً لدى الإنسان، لتبقى المرأة بصورتها المثالية عالما مبحوثا عنه مشحوناً بمعاني الصفاء والنقاء والطهارة، يحقق له الديمومة والرغبة في البقاء أو الحياة بدلا من الضياع و التيه والقلق.

الصورة المثالية المتكاملة



فكل الأيقونات السابقة تدل على دلالات القداسة ومعاني المثالية للمرأة المنحدرة من معاني القداسة المرتبطة بالشمس الآلهة الأم باعتبار المرأة أمًّا أي مصدر للخصوبة واستمرار الحياة «ولقد جمع العرب الصور المختلفة للأمومة أو الخصوبة كالمهاة والغزال والحصان من الحيوان والنخلة من النبات والمرأة من الإنسان، فجعلوها رموزا مقدسة للشمس- الأم»(9).

الخلاصــة:

وخلاصة ما يمكن أن نثبته في نهاية هذه الدراسة أن غموض الشعر الجاهلي لا يعود إلى غموض وغرابة ألفاظه و معجمه، وإنما يعود الى عمق صوره الضاربة جذورها في عمق الأساطير والمعتقدات. لهذا يحتاج هذا الشعر إلى قراءة ثانية متجددة الآليات، وعميقة

التصورات، وحديثة الأدوات، تمكننا من فهمه لاكتشاف ما يحمله من أبعاد فلسفية وتفكير وجودي حول الكون والإنسان.

إن الأسطورة لا يمكن ربطها ربطاً آلياً بالوهم والخرافة مباشرة، فهي نمط من التفكير حتى لو كان ساذجاً أو غير معقول. فهي تعبر عن الفكر أو العقل في مرحلة من مراحل نموه وتشكله. فما يبدو لنا وهماً الآن، كان حقيقة معاشة و مؤكدة في زمن ما. في زمنٍ يفتقر إلى الرؤية الواضحة والتوجيه الحكيم والاستقرار الروحيّ والعقلي على حد السواء.

وكل هذه التساؤلات المحيرة والتأملات القلقة والسلوكات الغريبة التي طرحها الإنسان في مرحلة ما قبل الإسلام اتضحت بعد ظهوره الذي ألغى بعضها واحتفظ بالبعض الآخر؛ إذ وصل الإنسان إلى صياغة تصورات وعقد مبررات حولها، لم تكن بعيدة عن الحقيقة بشكل كبير، بل كانت قريبة منها، لإدراكه ومعرفته بقيمة القضايا والمواقف المحيطة به، لأنه استطاع تمثل عمق القيم الروحية والإنسانية والأخلاقية التي تحملها تلك القضايا.

الهوامش

(1) الأيقونة (icône) باللغة الفرنسية، كلمة مؤنثة تعني الصورة (image) وكانت تعني الصورة المقدسة للديانة المسيحية وخصوصاً المسيحية الشرقية. وبالإنجليزية (icon) و هو مصطلح اصطنعه بيرس (Peirce).

(2) م، ن.

(2) م، ن.

(4) ديوان امرؤ القيس، تحقيق حنا الفاخوري، بيروت: دار الجيل: ط1، 1989م، ص37.

(5) م، ن، ص، ن.

(6) م، ن، ص، ن.

(7) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996م، ص46.

(8) ديوان امرؤ القيس، ع، س، ص، 368.

(9) أحمد وهب رومية، ع، س، ص، 46 إلى 49.

السرقات الأدبية والفكرية

جميل حمداوي

السرقة الأدبية والفكرية ظاهرة إنسانية قديمة:

ليست السرقة الأدبية والفكرية ظاهرة حديثة، بل عرفها الإنسان القديم في مختلف الحضارات والمدنيات. فقد كانت عند البعض ظاهرة طبيعية في التعامل مع الأفكار الأدبية وغير الأدبية من باب التقليد والمحاكاة والتكرار والاجترار. فالمقدمات الطللية والغزلية والخمرية في القصائد الجاهلية دليل قاطع على ظاهرة التكرار والاجترار ومحاكاة الشعراء لبعضهم البعض، وقد صدق الشاعر الجاهلي كعب بن زهير حينما قال[1]:

ما أَرانا نَقولُ إلاَّ رَجيعاً   وَمُعاداً مِن قَولِنا مَكرورا

في حين، يرى البعض الآخر أن السرقة ظاهرة ثقافية وإبداعية مشينة، تتميز بتعدي الغير أو الآخر على حقوق الإنسان المبدع أو المفكر.

وهكذا، فقد تناول النقد العربي القديم قضية السرقات الشعرية، فاعتبرها صفة سلبية وعيباً مشينا ينقص من قيمة الشاعر أو المبدع، وقلما نجد كتاباً نقدياً في ثقافتنا العربية القديمة يخلو من قضية السرقات الشعرية والنثرية، إذ وجدناها مبحثا أو بابا نقديا مهما عند جل النقاد، من بينهم: ابن سلام

الجمحي، وابن قتيبة، والآمدي، وأبو بكر الباقلاني، والصولي، وعبدالقاهر الجرجاني، والقاضي الجرجاني، والحاتمي، وابن وكيع التنيسي، وابن الأثير، والمرزباني، وأبو هلال العسكري، وابن رشيق القيرواني... بل قسم النقاد السرقة الشعرية أقساماً عدة إما حسب سهولتها وخطورتها، وإما حسب غموضها وجلائها، وإما حسب مضمونها وشكلها.

بيد أن النقد المعاصر قد تنبه بعد ظهور الشكلانية الروسية والشعرية البنيوية وترجمة آراء (ميخائيل باختين) إلى أن جل هذه السرقات الأدبية والفكرية لم تكن في جوهرها إلا تناصا أو توارد الأفكار والخواطر أكثر مما هي سرقات حقيقية. بمعنى أن هذه التضمينات أو ما يسمى بالسرقات قديما هي أساس الإبداع والتجديد والحداثة والتميز، فهي تعبر عن مدى تمكن المبدع من نصوص الآخرين استحضاراً وامتصاصاً وحواراً. أي: لقد أصبح التناص ظاهرة إيجابية في أدبنا المعاصر من خلاله نحكم على المبدع هل هو مثقف أم غير مثقف؟!!لأن الإبداع قبل كل شيء متعة وفائدة .

أما اليوم ، فيمكن التمييز بين السرقات والتناص والبحث العلمي، فما هو خاضع للتوثيق والإحالة والاستشهاد الموضوعي الدقيق يدرج ضمن البحث العلمي الجاد والرصين، وما ينقل حرفياً بدون توثيق أو إحالة على المصادر والمراجع والإشارة إلى صاحب الكلام فهو سرقة واضحة. وأكثر من هذا تكون السرقة جلية حينما ينقل الشخص كلام الآخر حرفياً بلا تصرف أو تحوير أو تغيير.

وتكون السرقة مضمرة وخفية حينما يعمد الناقل إلى التصرف في أفكار الغير دون تمثل الأمانة العلمية في النقل. وما يوظف في الشعر بصفة خاصة، والإبداع والفكر بصفة عامة، من اقتباسات واعية وغير واعية، فهي تعبر عن مدى ثقافة المبدع وسعة معرفته الخلفية، ويدخل كل ذلك ضمن التناص أو التوظيف الإيجابي للمنقول.

أسباب انتشار السرقة الأدبية في الأوساط التعليمية:

لقد انتشرت السرقات الأدبية والفكرية مع ظهور الإنترنيت، فتهافت المتهافتون على المقالات الرقمية لسرقتها جزئياً أو كلياً بغية الاستفادة من أفكار الآخرين، والاشتغال بها أو عليها، سواء أكان ذلك من قبل التلاميذ والطلبة أم من قبل المدرسين والأساتذة الباحثين. ومن ثم، أصبحت السرقة ظاهرة عامة لا يمكن التحكم فيها إلا إذا أنب الضمير صاحبه.

ومن الأسباب الأخرى التي تدفع هؤلاء إلى السرقة الكسل والخمول والفشل وحب الظهور من جهة، والعجز عن الكتابة وتوليد الأفكار من جهة أخرى. وأكثر من هذا يجد هؤلاء كل شيء موجوداً بين أيديهم، فينقلون المقال بحذافيره دون تغيير أوتحوير أو تصرف، فتختلط النسبة بين المبدع الحقيقي والمبدع المزيف. واليوم، صارت السرقة الأدبية والفكرية ظاهرة عادية وطبيعية ومشروعة مع وجود أبواب الإنترنيت مشرعة على مصراعيها، حيث يلتجئ إليها الأستاذ والطالب والتلميذ على حد سواء.

سرقـة أم اجتهـاد؟

تعرضت شخصياً للاتهام بالسرقة من قبل أحد الكتاب السعوديين، وهو خالد اليوسف الذي اتهمني بسرقة كتابه (**معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية (الرواية)**)، وتضمين أجزاء منه في مقالي (**الرواية العربية السعودية من خلال رؤية مغربية.. قراءة ببليومترية**)، وهو أمر رددت عليه وبتفصيل في الصحافة السعودية.

ومن المعلوم أنني كتبت مجموعة من الببليوغرافيات الأدبية في أدبنا العربي حول الرواية وأدب الأطفال والقصة القصيرة جدا والسيميولوجيا، وأكثر من هذا فقد أنجزت ببليوغرافيا حول الأدب الكويتي، و نشرت فصلا منه تحت عنوان (ببليوغرافيا الرواية بالكويت) في مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية (العدد 2010/137م). وقمت بالشيء نفسه مع الرواية والقصة القصيرة جدا بالمملكة العربية السعودية معتمدا على قراءة جديدة، وفي ضوء معطيات كمية متداركة مزيدة ومنقحة، وقلت يومذاك «الجديد الذي يطرحه هذا المشروع الببليومتري أنه يتجاوز الدراسة الببليوغرافية التي أنجزها الباحث السعودي خالد اليوسف تحت عنوان: (**الرواية في المملكة العربي السعودية حتى أكتوبر 2006م**)، والمنشورة في العدد الأول من المجلد الثالث عشر ضمن مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية بالمملكة العربية السعودية في سنة 1428هـ، ويتجاوز كذلك الدراسة الببليومترية التي قام بها كل من الدكتور حسن حجاب الحازمي وخالد أحمد اليوسف تحت عنوان

(معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية - الرواية -) (2008م)[2]، ودراسة الدكتور سحمي الهاجري التي هي بعنوان **(جدلية المتن والتشكيل/الطفرة الرواية السعودية)**[3].

ومن ثم، فالجديد - هنا - هو الانتقال من الجرد الكمي إلى التفسير، ومناقشة مجموعة من الظواهر الأدبية البارزة التي تطرحها الببليوغرافيا الروائية، ثم اتباع منهجية جديدة في الجمع الببليوغرافي قائمة على الاستقراء والاستنتاج، ثم استكمال عملية الإحصاء إلى سنة 2010م بدلاً من التوقف عند سنة 2006م كما عند خالد اليوسف وسحمي الهاجري، أو عند سنة 2008م كما لدى حسن حجاب الحازمي وخالد اليوسف في دراسته الثانية».

بيد أن صديقنا خالد اليوسف يرفض بإلحاح أن يشاركه أي باحث من خارج السعودية، كأن عملية التوثيق والأرشفة مقتصرة على الباحثين السعوديين فقط؛ وهو لا يدري أني أمتلك في خزانتي ترسانة من النصوص الروائية السعودية والخليجية التي لاتعد ولا تحصى، بل أكثر من هذا فقد نافسته أيضاً في وضع ببليوغرافية في القصة القصيرة جداً بالسعودية، فاتهمني كذلك بالتهمة نفسها غير مميز بين السرقة والبحث العلمي. وحينما كتبت أول كتاب حول القصة القصيرة جداً بالسعودية، واخترت حسن علي البطران نموذجاً، فلم يقل خالد اليوسف شيئا؛ لأنه يعرف أن هذه الدراسة كانت الأولى من نوعها بالسعودية. وينضاف إلى هذا أني كتبت العديد من الأبحاث حول الأدب السعودي في ضوء مناهج حداثية، سواء أكانت سيميائية أم شعرية أم بلاغية، وهي منشورة

في مجلة (**الراوي**)، ومجلة (**الجوبة**)، وكتاب (**الأدب في مواجهة الإرهاب**)...

وهكذا، يتهم المشارقة المغاربة كثيرا بالسرقة ظلماً وزوراً وبهتاناً؛ لأنهم لا يقبلون بأن يخوض الآخرون في المواضيع التي ترتبط بهم بيئة وفكراً وإبداعاً تطبيقاً للمقولة الشائعة «**أهل مكة أدرى بشعابها**» أو «**بضاعتنا ردت إلينا**». في حين، يتميز المغاربة بامتلاكهم للأدوات النقدية الناجعة في مقاربة النصوص الأدبية بناء ودلالة ومقصدية، وسعيهم الدائم والحثيث لتمثل الحداثة بحقولها المعرفية والفلسفية والنظرية والتطبيقية، والبحث الدائم والمستمر عن الجديد في الساحة الثقافية الغربية والعربية على حد سواء. وينضاف إلى ذلك أن المغاربة هم الذين يحملون الآن مشعل التنوير والتجديد والتجريب والتحول في عالمنا العربي بلا منازع، وكذلك هم الذين يتحملون على عاتقهم مسؤولية دراسة الفكر والأدب العربي شرقاً وغرباً في ضوء المعطيات المنهجية الجديدة، والدليل على ذلك ما تلفظه المجلات العربية من مقالات ودراسات ومؤلفات لباحثين مغاربة متميزين بحداثتهم الجادة، مثل: نزوى، والمجلة العربية، والفيصل، والمنهل، والجوبة، والعربي، والكويت، ومجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، ومجلة البحرين، وعلامات، والثقافة، والراوي، والفيصل الأدبية، وشعر، وإبداع، والكرمل، وعالم الفكر، والجسرة، والدوحة، ومجلة العلوم الإنسانية، وجريدة فنون، وعشتروت، والكلمة، والثقافة، والمسرح...

تركيب واستنتاج:

وخلاصة القول، ستزداد ظاهرة السرقة الأدبية والفكرية في المستقبل انتشاراً واسعاً في أوساط التلاميذ والطلبة والأساتذة والباحثين والدارسين مع تطور وسائل الإعلام الرقمي المعاصر، وبالضبط مع تطور المدونات والمواقع العنقودية التي قدمت للقارئ الإلكتروني كل شيء على طبق من ذهب، فسهلت عليه البحث والتنقيب والجمع واستكشاف المعلومات والمعطيات التي يحتاج إليها. بيد أن هناك من يحسن التعامل مع هذه المعلومات بمراعاة الأمانة العلمية في النقل والاستشهاد والتوثيق. وهناك من يسيء التعامل معها على مستوى البحث العلمي ، فينقل أفكار الآخرين وإبداعاتهم، دون أن يكلف نفسه عناء البحث والاجتهاد والدراسة. ومن ثم، لا يعنى إطلاقا بعملية التوثيق واحترام ملكية الآخرين، ومراعاة حقوقهم الفكرية والإبداعية.

الهوامش

(1) هناك من ينسب البيت إلى عنترة بن شداد، والأصح هو بيت للشاعر الجاهلي كعب بن زهير بن أبي سلمى.

(2) الدكتور حسن حجاب الحازمي وخالد أحمد اليوسف : معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية (الرواية) ، منشورات نادي الباحة الأدبي، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة 2008م.

(3) الدكتور سحمي الهاجري: جدلية المتن والتشكيل/الطفرة الرواية السعودية، النادي الأدبي بحائل، الطبعة الأولى سنة 2009م، عدد صفحاتها: 480 صفحة.

(4) انظر كتابي المخطوط: مدخل إلى الأدب السعودي المعاصر (مقاربة ببليو-سيميوطيقية وميكروسردية).

أسلوبية النص الشعري بين التراث ومحاولات التحديث

أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع نموذجاً

عبدالحميد المرابط

أثار النص الشعري لأبي نواس اهتمام النقاد القدامى، كما أثار اهتمام النقاد المحدثين، ولعل السر في ذلك يرجع، أولاً وقبل كل شيء، إلى ما تهيأ لأبي نواس من شروط لازمة - إبان مرحلته - للمعرفة والتحصيل، مكنته من ترجمة ما تجيش به قريحته من مشاعر وأحاسيس في قالب شعري هائل، فقد تعلم الشعر ومعانيه وغريب ألفاظه، والنحو، والقرآن الكريم وناسخه ومنسوخه، ومحكمه ومتشابهه، كما رحل إلى البادية لصقل موهبته اللغوية، وحفظ أشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين[1].

والذي يؤكد احتفال النقد القديم وعنايته بشعر أبي تواس، هو ما أثير عن النقاد القدامى من شهادات في حقه، تقديرا لعلمه الغزير باللغة العربية، يقول الجاحظ: «ما رأيت أحداً أعلم بالعربية من أبي نواس ولا أنصح لهجة»[2]، وقال أبو عمر الشيباني: «لولا ما أخذ فيه أبو نواس من الرفث لاحتججنا بشعره لأنه محكم القول»[3]، وقال ابن جني: «وكان مما سبق له - مع ظرافه وحسن شعره، وما يؤثر عنه من سرعة البده واختراع المعاني - معرفة بعلم العرب. وخدم العلماء، وأخذ عنهم اللغة، وقرأ عليهم دواوين العرب، وقال عنه بعض أهل العرب فيما بلغنا عنه «لولا ما

كان يخلط شعره من الخلاعة، لاحتج بشعره في كتاب الله، تبارك وتعالى، وفي حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم»[4].

ومع ذلك فهناك من النقاد القدامى من لم يتحرج «من وسم أبي نواس باللحن والخطأ في اللغة، إذ كانت هذه السمة إحدى الظواهر اللغوية التي وقف عندها النقد العربي القديم في شعر أبي نواس؛ إضافة إلى استعمال ألفاظ المتكلمين واستعمال الألفاظ الأعجمية، ووجود الأسلوب المولد في شعره»[5].

أما ما يؤكد اهتمام النقد الأدبي العربي الحديث بشعر أبي نواس، فهو تضافر دراسات عدة تستند إلى اتجاهات نقدية مختلفة في مقاربة نصه الشعري، لعل أبرزها، المقاربة النفسية، حيث نجد دراستين مستقلتين قد خصصتا لهذا الغرض، تعود إحداهما للنويهي[6]، والأخرى للعقاد[7]، تم من خلالهما توظيف التحليل النفسي الفرويدي، فركزا اهتمامهما على شخصية أبي نواس واعتبرا شعره مجرد وثيقة لإثبات حالته النفسية، فدل ذلك على عدم جدوى التحليل النفسي في مقاربة النص الشعري لأبي نواس، لأن الدراستين - على حد تعبير عبد العزيز جسوس - «يطرحان قضية جديدة هي: (مصداقية التحليل النفسي في تحليل شخصيات الأدباء، وفي فهم الظواهر والنصوص الأدبية كما يزعم رواده)، فنحن أمام باحثين: مرجعيتهما الثقافية متشابهة، ومنطلقاتهما في التحليل متشابهة (التحليل النفسي)، وهما فوق هذا وذاك يدرسان شخصية واحدة (أبو نواس)، وفي فترة زمانية متجانسة (1953-1954)، ومع ذلك فهما يطرحان فروضا نفسية مختلفة

لتحليل هذه الشخصية (عقدة أوديب - النرجسية) وينتهيان إلى نتائج متباينة في تفسير الظواهر السلوكية والفنية التي ارتبطت بشخصية أبي نواس»[8].

ثم المقاربة البنيوية لشعر أبي نواس، التي خصص لها كمال أبو ديب محوراً ضمن كتابه «جدلية الخفاء والتجلي» بعنوان «نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر - دراسة بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام»، حلل من خلاله ثلاثة نصوص شعرية لأبي نواس تحليلاً بنيوياً[9].

وفضلاً عن دراسات أخرى[10]، نجد ضمن كتاب «تحليل لغوي أسلوبي، لنصوص من الشعر القديم» تحليلاً لقصيدة أبي نواس «ليلة في خمارة» تم من خلالها التركيز على الجانب الدلالي المتمثل في الطلل والخمار والغلام، ثم بعض الملامح التركيبية المتمثلة في دراسة الجملة في النص، وظاهرة التعبير بالنكرة[11].

وإذا كان ما أومأنا إليه من المقاربات السابقة التي تناولت النص الشعري لأبي نواس، لم تجد في الكشف عن شعرية هذا الأخير، أو بالأحرى أفادت في الكشف عن بعض الجوانب المميزة لشعره. فإننا لا ندعي تقديم الحل الفيصل أو البديل الجذري لتلك المقاربات، لأن ما يعنينا من خلال هذه المحاولة ليس هو نص أبي نواس في حد ذاته، بل إبراز إمكانية الوصول إلى أسلوبية النص الشعري، باستثمار الملامح الأسلوبية التي يزخر بها التراث النقدي العربي القديم من جهة، وبالاستفادة من منجزات الأسلوبية الحديثة من جهة ثانية، واضعين نصب عينينا الملاحظات التي خلصنا إليها في

الفصل الثاني المتعلقة بأسلوبية النص الشعري في النقد الأدبي العربي الحديث.

ولهذه الغاية، قمنا باختيار أرجوزة أبي نواس التي يمدح فيها الفضل بن الربيع، والتي حظيت بتفسير من قبل أبي الفتح عثمان ابن جني، اشتمل – على حد تعبيره – «على لغة، وإعراب، وشعر، ومعنى، ونظير، وعروض، وتعريف، واشتقاق، وشيء من علم القوافي»[12].

أما نص الأرجوزة فهو قول أبي نواس[13]:

وبلدة فيها زورْ	صعراءَ، تخطى في صَعَرْ
مَرْتٍ، إذا الذئبُ اقْتَفَرْ	بها من القوم أَثَرْ
كان له من الجُزُرْ	كلُّ جنينٍ ما اشْتَكَرْ
ولاَ تعلاَّهُ شَعَرْ	ميْتُ النسَا حَيُّ الشَّفَرْ
عسَفْتُهَا على خَطَرْ	وغَرَرٍ من الغُرَرْ
ببازلٍ حين فَطَرْ	تهزُّه جنٌّ أَشَرْ
لا مُتَشَكٍّ من سدَرْ	ولا قريبٌ من خَوَرْ
كأنَّه بعد الضُّمُرْ	وبعدمَا جالَ الضُّفُرْ
وامَّحَ نَيٌّ فَحَسَرْ	جَأْبٌ رُبَاعُ المثَّغَرْ
يحدو بحُقَبٍ كالأُكَرْ	تَرى بأثبَاجِ القُصُرْ
منهنَّ توشيمَ الجُدَرْ	رَعَيْنَ أبْكارَ الخُضَرْ
شَهرَيْ رَبيعَ وصفَرْ	حتى إذا الفحْلُ حضرْ
وأشْبَهَ السَّفَى الإبَرْ	ونشَّ أذْخَارُ النُقَرْ

قــلْنَ لـه مـا تــأْتَــمِـرْ؟ وهــنَّ إذ قُــلْــنَ أَشِــرْ
غَـير عــواصٍ مــا أَمَــرْ كــأنــهـا لــمــن نــظــرْ
رَكْــبٌ يشــيـمون مَـطَـرْ حــتــى إذا الــظـل قصَـرْ
يَمَّـمْـنَ مـن جنْبَي «هَـجَـرْ» أَخْـضَـر طَــمَّــامَ الـعَـكَـرْ
وبــين أحــقــاق الــقَــتَــرْ ســارَ، ولــيــس لــسَّمَــرْ
ولا تـــلاواتُ سُـــوَرْ يــمـسَـحُ مــرْنــانًا يُـسـرْ
زُمَّـــتْ بمشْـــزُور المــرَرْ لامٌ كــحــلْــقُــوم الــنُّـغَرْ
حتى إذا اصْطَفَّ السَّطَرْ أَهْــدَى لها لــوْ لــمْ تجُـرْ
دهْـيَـاءَ يـحْـدُوهَـا الـقـدَرْ فتـلـك عَـيْـنـي لـم تـــذرْ
شبْـهًـا، إذا الآلُ مَـهـرْ إلــيـك كـلَّـفْـنا السـفـرْ
خُـوصًـا يـجاذبـن الجَـرَرْ قــد انــطـوت منـهـا السـرر
طـيَّ الـقــراريِّ الحـبَـرْ لـم يَـتَـقَـعَّـدْهَـا الطِّـيَـرْ
ولا الـسَّـنـيـحُ المـزْدَجـرْ يـا فـضـل لِـلْـقَوْم البُطرْ
إذ لـيس في الـنـاس عَصَـرْ ولا مــن الــخــوف وزَرْ
ونــزلــتْ إحــدى الـكُـبَـرْ وقــيــل صـمَّــاءُ الـغـيَـرْ
فـالـنـاسُ أبـنـاءُ الحـذَرْ فـرَّجْـتَ هـاتـيـكَ الـغُـمَـرْ
عـنَّـا، وقـد صَـابَـتْ بـقُـرْ كالشَّمـس في شَخْص بَشَـرْ
أَعْـلَـى مجـاريك الخَـطَـرْ أبُــوكَ جَـلَّـى عـن مُضَـرْ
يـومَ الـرِّواقِ المحْـتَـضَـرْ والخــوفُ يــفْـري ويــذَرْ
لما رأى الأمْــر اقْـمَـطَـرْ قــامَ كـريـمًـا فـانْـتَـصَـرْ

كهِزَّةِ العضْب الذكرْ ... ما مسَّ من شيْءٍ هَبَرْ
وأنْتَ تَقْتَافُ الأثَرْ ... من ذي حُجُول وغُرَرْ
مُعيدُ ورْدٍ وصَدَرْ ... وإن علاَ الأمرَ اقْتَدَرْ
فأيْنَ أصْحابُ الغُمرْ ... إذ شربُوا كأس المقَرْ؟
وقَسَروا فيمَن قَسَرْ ... هَيْهَاتَ لاَ يَخْفَى القَمَرْ
أصْحَرْتَ إذ دَبُّوا الخَمَرْ ... شكرًا وحرٌّ من شكَرْ
واللهُ يعطيك الشبرْ ... وفي أعدائك الظفرْ
واللهُ من شاء نصَرْ ... وأنت إن خفْنا الحَصَرْ
وهرَّ دهرٌ وكَشَرْ ... عن ناجذيه وبسَرْ
أغنيتَ ما أغنى المطر ... وفيكَ أخلاقُ اليَسَرْ
فإنْ أبَوا إلاَّ العَسَرْ ... أمْرَرْتَ حَبْلاً فاسْتَمَرْ
حتى ترى تلك الزُّمَرْ ... تهْوي لأذقان الثّغرْ
من جذْب الوَى لو نتَرْ ... إليه طودًا لا نأطَرْ
صعْبًا إذا لاقَى ... أبَرْ وإن هفَا القوم وقرْ
أو رهبُوا الأمرَ جسَرْ ... ثم تسامَى فَفغَرْ
عن شِقْشِقٍ، ثم هَدَرْ ... ثم تجافَى فَخَطَرْ
بذي سبيب وعُذرْ ... يمْصَعُ أطرافَ الوبرْ
هل لك، والهَلُ خيرْ ... يمنْ إذا غبتَ حضرْ؟
أو نالك القوم اثَرْ ... وإن رأى خيرًا نَشَرْ

(أو كان تقصيرٌ عذَرْ)

المبحث الأول: المستوى الصوتي:

استهل ابن جني تفسيره لأرجوزة أبي نواس في مدح الفضل بن الربيع بالوقوف عند بنيتها الإيقاعية، ذاهبا إلى أنها «من الضرب الخامس من «الرجز»، ووزنها من العروض: «مستفعلن، مستفعلن». إلا أن الزحاف يدركها. فيجوز في مستفعلن: «مفاعلن، ومفتعلن، وفعلتن (...) وهذا الضرب يقال له المنهوك، وكأن الخليل، رحمه الله، إنما اشتق له هذا الاسم من قول العرب، نهكته الحمة، إذا أنحفته وأذابته، فكان الرجز، لما كان أصله ستة أجزاء، كل جزء منها «مستفعلن»، ثم لحق البيت ما لحقه من النقص، فأضافه إلى جزأين صار حكمه في ذلك حكم من نهكته الحمى، وتحوتت جسمه»[14].

يبدو من خلال هذه الإشارة العامة، الهادفة بالأساس إلى بسط البنية الإيقاعية لنص أبي نواس، أنها لازالت في حاجة إلى مزيد من التوضيح، فإلى جانب اعتبار هذا النص من الضرب الخامس من «الرجز»، يمكننا كذلك أن ندرجه ضمن الضرب الثالث من «الرجز»، الذي يتشكل البيت منه على وزن «مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن»، ويسمى مجزوءاً، وعليه يصبح النص مصرع جميع الأبيات، وهي خاصية أسلوبية تتميز بها أغلب الأراجيز في الشعر العربي.

أما فيما يتعلق بالزحافات التي لحقت إيقاع هذا النص، والتي أومأ إليها ابن جني بقوله: «فيجوز في مستفعلن: «مفاعلن، ومفتعلن،

وفعلتن»، وهي إشارة لا تخص إيقاع هذا النص وحده، بل تتعداه لتشمل بحر الرجز بصفة عامة، فإننا إذا أردنا تخصيصها بهذا النص، بادرنا إلى تحديد عدد التفعيلات التي يشتمل عليها، فنجد 210 تفعيلة، منها 117 تفعيلة صحيحة «مستفعلن»، و93 تفعيلة لحقتها زحافات مختلفة منها 43 تفعيلة لحقها الخبن «مفاعلن» و31 تفعيلة لحقها الطي «مفتعلن» وخمس تفعيلات لحقها الخبل «متعلن» و14 تفعيلة ذات زحافات مختلفة.

وهكذا يتضح أن البنية الإيقاعية لهذا النص، تتخذ شكلها الخاص، بالاعتماد في الدرجة الأولى على الرتابة الموسيقية المتمثلة في التزام تفعيلة «مستفعلن» صحيحة بنسبة 55.71%، وعلى تكسير هذه الرتابة الموسيقية بتوظيف الخبن بنسبة 20.47%، وتوظيف الطي بنسبة 14.76%، وتوظيف الخبل بنسبة 2.38%، وتوظيف زحافات مختلفة بنسبة 6.66%.

ومن الإشارات التي تهم الجانب الصوتي في تفسير ابن جني لهذا النص، وقوفه بين الفينة والأخرى على القافية، كما هو الأمر عند تفسيره لقول أبي نواس:

شَهرَيْ رَبِيعَ وصفَرْ حتى إذا الفحْلُ حضرْ

حيث قال: «و«صفر» أيضاً في موضع نصب وكان وسبيله أن يظهر الإعراب في «صفر» لأنه منصوب في موضع نصب فيقول «صفراً» كما يقول: ضربت زيداً إلا أنه احتاج إلى إصلاح القافية فلم يطلق وهذه لغة للعرب قال (الأعشى) أنشدنا (أبو علي):

إلى المرء (قيس) أطير السرى وآخذ من كل حي عضم

ولم يقل «عضماً» لما كانت القافية مقيدة وقال: جعل القين على الدف إبر ولم يقل «إبراً» لأن القافية مقيدة. وقد يجوز في القوافي ما لا يجوز في غيرها من الكلام»[15]. وقال أيضا في تفسيره لقول أبي نواس:

فأَيْنَ أَصْحابُ الغُمرْ　　　إذ شربُوا كأس المقَرْ؟

«يروى «الغمر» ويقال إنه جمع «غمر» وهو الحقد (...) ويجوز أن تكون الرواية «الغمر» بكسر الميم، فيتبع الكسر الكسر لأجل القافية»[16]. يتضح من هذا القول والذي قبله أن تحقيق التوازن الصوتي الذي تحدثه القافية، يقتضي أحياناً انزياحاً على المستوى التركيبي للنظام اللغوي، وهذه إشارة متقدمة من ابن جني، حول تضافر المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، في وصف أسلوبية النص الشعري.

ورغم هذه الإشارة الذكية التي تهم القافية في نص أبي نواس، فإن تناول القافية في النص بشكل عام يؤشر على أن أبا نواس لم يلتزم بقافية موحدة. فهي وإن كانت مقيدة على طول النص، فإنه على مستو ى التحديد»[17] تتخذ عدة أشكال.

الشكل الأول والمهيمن، هو الذي يتكون من حرفين متحركين بين ساكنين كقوله:

وبلـــــدة فيـها زورْ　　　صعراءَ، تخطى [في صَعَر]

أما الشكل الثاني فهو الذي يتشكل من ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين، وعليه أحد عشر بيتاً من النص، كقوله:

قـلْـنَ له مـا تـأْتَـمِـرْ؟ وهـنَّ إذ [قُلْـنَ أَشِـرْ]

أما الشكل الثالث فهو الذي يتشكل من أربعة أحرف متحركة بين ساكنين، وعليه بيت واحد من النص هو قوله:

وهـرَّ دهـرٌ وكَـشَـــرْ عـن ناجـ[ذيـه وبسَرْ]

فهذا الانكسار الواضح الذي حدث على مستوى التوازن الصوتي الذي تشكله القافية عادة، يتم تعويضه بالنسبة لهذا النص، بمعادلات صوتية أسلوبية أخرى، كالتكرار بأنواعه والجناس والتصريع وغيره.

فإذا اعتبرنا أن أصل القافية في النص هو الشكل الأول لهيمنته، وجب أن يكون الشكل الثاني والثالث عدولا عن الأول، يقتضي تعويض ذلك العدول بمعادل صوتي آخر .

وعليه يمكن أن نحدد التعويض في قول أبي نواس مثلاً:

قـلْنَ له ما تـأْتَـمِرْ؟ وهـنَّ إذ قُـلْنَ أَشِـرْ

بأنه قد كرر كلمة «قلن» في البيت، مما أضفى على البيت ككل بعدا نغميا تضمنته العناصر اللغوية ذاتها فأكسبته إيقاعاً خاصاً به، عوض ذلك الانكسار الذي أحدث على مستوى القافية، بتفوقها بحركة على قافية البيت السابق عليه واللاحق به، هذا فضلا عن تكرار حرف «النون» ثلاث مرات وحرف «الميم» ثلاث مرات أيضاً، و«الهمزة» كذلك ثلاث مرات، يضاف إلى ذلك أن كلمة «تأتمر» في نهاية الشطر الأول الدالة على طلب شيء مما هو أدنى منك مرتبة، تحدث مع كلمة «أشر» الواردة في نهاية البيت نوعا من التناسب،

إذ إن كلمة «تأتمر» تدل على طلب شيء معنى دون أن يتحقق ذلك على مستوى صيغة الكلمة، في حين أن كلمة أشر تحقق فعل الطلب بصيغة فعل الأمر الذي وردت عليه.

أما في قول أبي نواس:

شَهرَيْ رَبِيعَ وصفَرْ   حتى إذا الفحْلُ حضرْ

فإن الانكسار الذي حدث على مستوى القافية بتفوقها بحركة على قافية البيت السابق عليها وقافية البيت الآتي بعدها، تم تعديله بالبعد النغمي الذي تضمنته العناصر اللغوية للبيت الشعري ككل، حيث نجد تكرارا لحرف «الراء» أربع مرات وتكرار حرف «الحاء» ثلاث مرات.

والأمر نفسه بالنسبة لقول أبي نواس كذلك:

هل لك، والهَلُّ خيرْ   فيمنْ إذا غبتَ حضرْ؟

حيث تم تعديل الانكسار الذي حدث على مستوى القافية هنا، بتكرار لفظة هل في البيت مرتين، ثم تصريع البيت ككل، بتوافق قافية الشطر الأول من البيت بقافية الشطر الثاني، بتشكل كل واحدة منهما من «حركة + سكون + ثلاث حركات + سكون». يضاف إلى ذلك، وجود توازن صوتي بين كلمة «خير» التي انتهى بها الشطر الأول وكلمة «حضر» التي انتهى بها الشطر الثاني من البيت، إضافة إلى ما أحدثه التقابل الدلالي بين كلمة «غبت» و«حضر» من تأكيد للدلالة العامة للبيت.

وعلى هذا المنوال، يمكن تفسير الانكسار الصوتي الذي حدث على مستوى قوافي مختلف الأبيات، سواء تجاوزت القافية الأصل

بحركة واحدة كما هو الأمر بالنسبة لما أوضحناه أو اتسع الفارق بين القافية الأصل و القافية التي عدلت عنه بحركتين كما في قول أبي نواس:

وهرَّ دهرٌ وكَشَرْ عن ناجذيه وبسَرْ

فتدخل هنا الجناس الحاصل بين كلمة «هر» وكلمة «دهر» لإحداث نوع من التوازن الصوتي في صدر البيت، عوض الاختلال الصوتي للقافية التي تجاوزت قافية البيت السابق وقافية البيت اللاحق، بحركتين، كما أن تكرار حرف «الراء» في البيت أربع مرات قد ساهم في خلق نوع من التجانس الصوتي، أضفى على البيت نغما موسيقياً متميزاً.

وهكذا يتضح من خلال هذا الوصف السريع للمستوى الصوتي في أرجوزة أبي نواس في مدح الفضل بن الربيع، أنه باستثمار الملامح الأسلوبية للبنية الصوتية التي أشار إليها ابن جني من خلال تفسيره له، وبالاستفادة من المنجزات النظرية للأسلوبية الحديثة، خاصة من الإحصائية والسياقية ونظرية الانزياح، قد كشف على أن الانكسار الصوتي الذي حدث على مستوى المقاطع الصوتية للنص عموماً وعلى مستوى القافية خاصة، يتم تعديله بالركون إلى معادلات صوتية أخرى في غالب الأحيان، وبمعدلات دلالية في أحيان أخرى مما ساعد على تشكيل نظام موسيقي خاص بالنص ككل.

ورغم ما أوضحناه هنا من خصائص أسلوبية تخص نص أبي نواس، فإنه لازالت هناك خصائص أسلوبية صوتية أخرى،

وعلى مستوى آخر ، يفيض بها هذا النص، أمكننا استجلاؤها لو تم الاستمرار في تحليل النص على هذا المستوى، ولعل الانتقال في تحليل النص من المستوى الصوتي إلى المستوى التركيبي قد يكشف عن بعضها في العلاقة الوطيدة التي تربط بين المستويين.

الهوامش

(1) ينظر في دلك مقدمة تحقيق ديوان أبي نواس، حققه وضبطه وشرحه أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت ـ لبنان، 1996. وكذلك العربي حسن درويش: أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص: 28-29.

(2) العربي حسن درويش: أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر، : 29.

(3) نفسه.

(4) أبو الفتح عثمان بن جني: تفسير أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع، تحقيق، محمد بهجة الأثري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط 2، دمشق، 1979، ص: 9.

(5) العربي حسن درويش: أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر، صص: 29-30.

(6) محمد النويهي: نفسية أبي نواس، دار الفكر ، ط 2، بيروت، 1970.

(7) عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن ابن هاني، دار الرشاد الحديثة، د. ط، د. ت.

(8) عبدالعزيز جسوس: خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، المطبعة والوراقة الوطنية، ط 1، مراكش، 2006، ص: 135.

(9) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 167 وما بعدها

(10) من بينها دراسة على شلق: أبو نواس بين التخطي والالتزام ، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، ط 1، بيروت 1982. وضمن دراسة سامي سويدان، في النص الشعري العربي، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1989، نجد الفصل الأول مخصصاً لقصيدة أبي نواس مصابيح الشعر الروية، صص: 29-92.

(11) عبدالرحيم الرحموني - محمد بوحمدي: تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم، صص: 29-45.

(12) ابن جني: تفسير أرجوزة أبي نواس، ص: 217.

(13) أبو نواس: ديوان أبي نواس، صص : 438-443. مع الإشارة إلى أن النص المثبت في ديوان أبي نواس قد سقط منه بيتان تمت إضافتهما من نص التفسير، وهناك بعض التصحيفات تم اعتماد ما اعتمده المفسر.

(14) ابن جني: تفسير أرجوزة أبي نواس، صص: 4-5.

(15) ابن جني: تفسير أرجوزة أبي نواس، ص: 91-95.

(16) نفسه، ص: 172-173.

(17) هناك اختلاف في تحديدها، فمنهم من حددها في الكلمة الأخيرة من البيت ومنهم من يعل حرف الروي قافية. وهناك من يعتبر البيت الشعري ككل قافية وهناك من يسمي القصيدة كلها قافية، أما بالنسبة للقافية عند الخليل بن أحمد الفراهدي وهو التحديد المشهور ف «من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن» ينظر في ذلك الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تعليق إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت 2003، ص: 105.

نص المعارضة وإعادة إنتاج المعنى

دراسة في معارضات الإحيائيين

محمود فرغلي علي موسى

تمثل المعارضة Pastiche غرضاً شعرياً أساسياً من أغراض الشعر لدى مدرسة الإحياء والبعث، وبخاصة لدى رائدها محمود سامي البارودي الذي عارض فحول الشعر العربي في عصوره المختلفة من أمثال: النابغة الذبياني وامرئ القيس وبشار بن برد وأبي نواس والمتنبي وأبي فراس والشريف الرضي... إلخ، ولدى شاعرها البياني الأول أحمد شوقي الذي سلك الطريق نفسه فعارض: أبا نواس والبحتري وأبا تمام والمتنبي والشريف الرضي والبوصيري والحري القيرواني وابن زيدون وأمثالهم، حتى شغلت تلك المعارضات قسماً كبيراً من ديوانه، وصارت تمثل جانباً فنياً مستقلاً فيه. وعلى النهج سار الشعراء من أمثال: حافظ إبراهيم في مصر، والزهاوي والرصافي، وعبدالمحسن الكاظمي في العراق، وخليل مردم وشفيق جبري في الشام..... إلخ.

ولا يمثل ظهور هذا النوع من القصائد إلاَّ ملمحاً من ملامح ارتباط شعراء الإحياء ارتباطاً وثيقاً بالشعر العربي القديم وخضوعهم له على عدة مستويات بدءاً بالموسيقى وانتهاءً بالأخلية والمعاني والتراكيب. هذا الخضوع جاء نتاج عوامل سياسية وثقافية واجتماعية عديدة تتعلق بنوع الثقافة السائدة وحركة الطباعة وظهور حركة الإصلاح التي حملت على عاتقها مهمة بعث الحضارة

العربية سياسياً واجتماعياً وأدبياً[1]، ولا شك أن إرثاً من المعارضات الشعرية القديمة إضافة لما هو معروف من طبيعة القصيدة العربية الشفاهية شكلا معاً دافعاً لإعادة بعث هذه السنة الأدبية على يد كثير من شعراء تلك المدرسة، في إطار مذهبهم الشعري وطبيعة علاقتهم بالماضي. ومن هنا تتبدى أهمية هذا النوع من النصوص في الكشف عن رؤيتهم للتراث وكيفية قراءته والتعامل معه، وهل هي علاقة استهلاك واجترار أم تفاعل وتخطي؟

والتعريف البسيط للمعارضة هو أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما، فيقوم شاعر آخر، وينظم قصيدة أخرى على غرارها، في الوزن والقافية والموضوع «وهكذا تقتضي (المعارضة) وجود نموذج فني ماثل أمام الشاعر المعارض، ليقتدي به، ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه. ولهذا لم تكن في الشعر الجاهلي (معارضات) لأن المثال (أو النموذج) الشعري قبله كان مجهولاً»[2]. وهذا التعريف المبسط يخفي وراءه كثيراً من الدلالات الثقافية والحضارية التي تنتج فيها النصوص المعارضة، وهي ترتبط - فيما نرى - ببنية ثقافية وفكرية سائدة لها منهاجها في إنتاج المعرفة والإبداع، قوامه قياس الغائب على الشاهد والفرع على الأصل وهو النظام الفكري الذي أطلق عليه محمد عابد الجابري النظام المعرفي البياني، حيث الإبداع «لا يعني عملية الخلق من عدم، بل إنشاء شيء جديد انطلاقاً من التعامل مع شيء أو أشياء قديمة. قد يكون هذا التعامل إعادة تأسيس أو تركيب وقد يكون نفياً وتجاوزاً ومن هنا يمكن القول إن الإبداع في الفن هو إنتاج نوع جديد بواسطة إعادة تركيب أصيلة للعناصر الموجودة»[3].

لذلك تعبر المعارضات بصورة ما عن مفهوم الشعر وطرائق إنتاجه في وعي الإحيائيين، وفي تسميتهم (الإحياء والبعث)، يكمن ذلك المفهوم القائم على بعث الشعرية العربية القديمة في مراحل عنفوانها وتوهجها، وما شقته من مسارات على يد البحتري وأبي تمام وأبي نواس والمتنبي وأبي العلاء... إلخ.

ويتنازع عملية المعارضة جناحان أساسيان: الأول خاص بذاتية الشاعر وتجربته الشعرية الخاصة والمنفصلة عن النص المعارض تاريخياً والثاني خاص بذاكرته الحافظة الواعية، حيث تلعب تلك الذاكرة دوراً أساسياً في تشكيل بنية النص المعارض، ومن منظور نفسي لا تعني المعارضة المواجهة الصريحة «بقدر ما يبدو الموقف مطروحاً من خلال هذا المنظور النفسي للشاعر من خلال موقفين: الأول يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعورية التي عاشها الشاعر المتأخر.. والثاني يتعلق بذلك الإحساس الكامن في وجدان الشاعر، شجعه في تملكه لهذا التراث الذي ينتزع منه ما يشاء دون خوف أو وجل»[(4)].

فالمعارضة قراءة خاصة يقوم بها المبدع للنص الغائب، وتتم تلك العملية - وفقاً لرؤية محمد بنيس - من خلال قوانين ثلاثة هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار، ففي القانون الأول يكون النص الحاضر استمراراً للنص الغائب. وهو إعادة له إعادة محاكاة وتصوير، ويتلخص عمل المؤلف هنا في أن يقدم إلينا النص الغائب في أوزان شعرية، وفي قانون الامتصاص قبول للنص الغائب وتقديس له وإعادة كتابته بطريقة لا تمس جوهره، وينطلق

المؤلف هنا من قناعة راسخة، وهي أن هذا النص غير قابل للنقد أو الحوار، ولا يعني هذا سوى مهادنة للنص الغائب والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية، أما قانون الحوار فهو نقد للنص الغائب، وتخريب لكل مفاهيمه المختلفة، وتفجير له، وإفراغه من بنياته المثالية، وهو لا يقبل المهادنة، فهو أعلى درجات التناص وأرقاها»(5).

هذا الأخير هو الذي تبرز من خلاله مقدرته على بعث نص جديد قادر على الحياة والتفاعل مع غيره من النصوص السابقة عليه والتالية له، فالشاعر الجديد يستحضر الشاعر القديم نصاً وتجربة عبر نصه داخلاً معه في منافسة من نوع خاص، لكنه لا يتوقف - غالباً - عند حدود بنية النص السابق، بل نجده يعيد بناءه مضيفاً للنص القديم حياة جديدة. وخلاصة الأمر أن المعارضة لقاء شعري بين شاعرين لم يجمعهما المكان ولا الزمان، ولكن جمعتهما حالة شعورية واحدة منتجة لنص يتولد عنه حالة أخرى تجمع بين الجدة والتشابه.

أما فنية المعارضة، فموضع خلاف بين الباحثين، حيث نالت - خاصة معارضات شوقي - قسطاً وافر من الهجوم قديماً وحديثاً، يكفي أن نشير في هذا الإطار إلى معارضات شوقي وما نالته من هجوم من قبل نقاد معاصرين له مثل طه حسين وآخرين حداثيين من مثل أدونيس وكمال أبي ديب ومحمد بنيس.

يقول طه حسين في معرض حديثه عن بائية شوقي التي يعارض بها أبا تمام «لاحظت أنت ولاحظت أنا أن إعجابنا الأول (يقصد

بقصيدة شوقي عند سماعة لها أول مرة) لم يكن إلا ظاهرة اجتماعية، وأن الذوق العام وذوقنا الخاص تناقضاً غير قليل هذه المرة، ذلك لأننا كنا أثناء هذه القراءة الثانية قد تخلصنا من فوز الترك وتخلصنا من الجماعة التي كانت تحيط بنا ولم نحكم إلا ذوقنا الشخصي وذوقنا الشخصي معقد - كما تعلم - فيه أثر الأدب العربي القديم وفيه أثر الأدب الغربي الحديث، وفيه أثر الثقافة مركبة مختلفة العناصر، فليس غريباً أن يكون حكمه في الشعر مخالفاً لحكم الجماعات المختلطة، وأذكر وتذكر أنت أيضاً أننا لهونا يومئذ بإخضاع هذه القضية لهذا الذوق المعقد، فضحكنا وأغرقنا في الضحك والسخرية من هذه الصور العتيقة البالية تتخذ لتصوير الحياة الجديدة الحاضرة»[6] أما آراء أدونيس وأبي ديب وبنيس فمبثوثة في دراساتهم عن شعر شوقي ومعارضاته، فهو - أي شوقي - في معارضاته - في رأي بنيس - مجرد مستهلك في مقابل منتج ومعيد للإنتاج (أبي تمام) وهو ما يؤطر مفهوم الشعر ويحدد دلائله. فهو — الشعر - عند أبي تمام معاناة ونسكيّة وإعادة إنتاج، أي كتابة، وهو عند الثاني إلهام وانقياد واستهلاك. أي خطابة وكلام»[7].

ويري أبو ديب في معرض دراسته لسينية شوقي أن «النص يقف مفككاً، مفتقراً إلى رؤيا طاغية أو انفعال طاغ يفيض منها ويشكل حركة انتشاره على الذات والعالم، من الداخل إلى الخارج، ومن الحاضر إلى الماضي... (في المقابل)، كان نص البحتري على خلاف نص شوقي، فقد بدأ بحركة انهيار تنشب في وسطها إرادة

التماسك، ليقدم في إيوان كسري معادلاً موضوعياً، وجوداً رمزياً، يتألف من إطار خارجي متهافت ولب صلب ينبض بالحياة ويتجاوز فاعلية الزمن المدمرة»(8).

والواقع أن النقود السابقة لا ترتبط بالمعارضات فقط فهي ذاتها عيوب القصيدة الإحيائية عموماً، حيث مثلت عودتها للنصوص الشعرية القديمة لفظاً ومعنى أكبر عائق لها ضد تطورها لمواكبة العصر وهو الأمر الذي عجل بنهايتها مع ظهور مدرستي الديوان والرومانسية بجناحيها (أبولو والمهجر)، كما أن المعارضات شأنها شأن غيرها من الأشكال الشعرية التي كتب فيها الإحيائيون تعبر عن رؤيتهم الخاصة للشعر شكلاً ومضموناً، لذلك لا يجب الحكم على المعارضة إلا في إطار الظرف التاريخي لها، أو ما يطلق عليه (تودروف) السياق الأيديولوجي الذي تتشكل من مجموعة الخطابات التي تنتمي إلى العصر الذي تنتمي إليه، والسياق الأدبي ويقصد به المأثور الأدبي الذي يتوازى مع ذاكرة الكتاب والقراء(9).

أما القول بأن شوقي مجرد مجتر ومستهلك لنصوص قديمة فهو رأي يحتاج لمراجعة وتمحيص، خاصة أن دراسة قامت على المقارنة الأسلوبية أنصفت معارضات شوقي، ونقصد بذلك دارسة محمد الهادي الطرابلسي (خصائص الأسلوب في الشوقيات)، وفي هذا الإطار يقول «ليست المعارضة في حد ذاتها نسخة محسوبة على صورة فنية أصلية، عند شوقي وليست هي ترجمة لنص من لغته الكلاسيكية إلى لغة الشاعر الحديثة. إنما المعارضة عنده مشهد تكميلي، يبنى على أصل لكن لا يتقيد به، ويتبنى بعض ما فيه دون

أن يقصر في مزيد إثرائه. فيصح لنا أن نعتبر المعارضة عند شوقي «قراءة جديدة» للتراث[10].

ويمكننا القول إن شعراء الإحياء في معارضاتهم لم يذوبوا ذوباناً تاماً في قصائد سابقيهم، فلم تأت نسخاً أو مسخاً لها، بل «إن طرافتها تلمس أولاً في المستوى الأسلوبي وهذه الميزة التي تخول لها الاستواء منذ المنطلق وحتى اكتمال البناء، على طرفي نقيض والنسخ بمعنييه النسخ بمعني المحاكاة التامة، والنسخ بمعني النقض»[11]، لقد حاول شعراء الإحياء في معظم الأحيان أن يكون النص الغائب مجرد مصدر إلهام تنفتح به تجاربهم الشعرية نحو خصوصيتهم الذاتية، وطبيعة ظروفهم التاريخية. أما ما وقعوا فيه من أخطاء فيتعلق بطبيعة ارتباطهم بالتراث الشعري العربي عموماً، ونظرتهم للماضي على مستوى نصوصهم الشعرية جميعاً، لا على مستوى شعر المعارضات فقط، بحيث تحول عملية الإبداع لديهم - في كثير من الأحيان - إلى تقنية تطبيق وإعادة إنتاج مشروطة بالنموذج الموجود، أولياً، قبل التطبيق. وهو ما يخالف معنى الإبداع باعتباره نموذج ذاته وفقاً لمقولة أدونيس.

وبالتوقف عند الركائز الأساسية للقصيدة العربية التقليدية (اللفظ والمعنى والإيقاع والخيال)، نلحظ أن المعارضة - وقوامها ليس في التشابه فقط – تقوم بتثبيت ركيزة واحدة فقط في النصين وتتمثل في الإيقاع، حيث تظل القافية والوزن وثباتهما في النصين مقوماً أساسياً من مقومات المعارضة، يضاف إلى ذلك تماثل التجربة الحياتية أو الحالة المنتجة للنصين، بصورة تستدعي استدعاء النص المعارض بطريقة ما، وفي مقابل عناصر التشابه

تقف عناصر المخالفة بتوترها لتكشف عن المعنى الرحب لنصوص المعارضة بعيداً عن معاني الاجترار والاستهلاك، وتؤكد التفاعل النصي الفعال الذي لا ينغلق على الماضي، بل يتجاوزه إلى الحاضر بصورة واعية، فدراسة عناصر المخالفة بين نصوص المعارضة هي التي تكشف عن طبيعة العلاقة بين السابق واللاحق.

وفي هذا الإطار يقف المعنى – وهو الركيزة التي يتمحور حولها حديثنا – بوصفه عنصراً أساسياً من عناصر المخالفة بين النصين الغائب والحاضر، ويمكننا أن نحتكم لما قدمه العظيم عبدالقاهر الجرجاني في دلائله معياراً للتفاضل بين العبارات والأبيات الشعرية، وأن الفصاحة راجعة للمعاني لا للألفاظ المعزولة، بحيث يرى – في عبارة تأسيسية له – أنه لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في معنى تأثير لا يكون لصاحبها»[12]، لذلك لا تتحقق المعارضة إلا في المستوى الدلالي الذي يتم إنتاجه من إنشاء علاقات نحوية بين مفردات مركبة في سياق لغوي، أما المفردات في إطارها المعزول فلا تصح نسبة المعارضة إليها، لأنه إذا لم يكن في القسمة إلا المعاني والألفاظ، وكان لا يعقل تعارض في الألفاظ المجردة، لم يبق إلا أن تكون المعارضة راجعة إلى معاني الكلام المعقول، وفي مراحل تالية يعمق الجرجاني حديثة فيستبعد من دائرة التداخل المحاكاة اللفظية، ثم يحدد لإطارها في مستويين، الأول يتم في الإطار الكلي للمعنى من حيث الوصف بالشجاعة أو السخاء أو حسن الوجه... أما المستوى الثاني، فإنه يتأتى بعملية تنظيم صياغي وتوظيف الأدوات البلاغية لإنتاج المعاني الثواني أي الصور والأخيلة[13].

وبناء على ذلك يمكننا أن نتوقف عند بعض المعارضات الشعرية التي أنتجها

الإحيائيون للتعرف على كيفية تعاملهم مع معاني النصوص المعارضة والتي قد تدخل في دائرة الاتفاق أو الاختلاف أو النقض أو غير ذلك من علاقات، تؤكد دور النص في توليد المعنى وتكشف مدى حرص الشاعر المعارض على التميز والمخالفة أو التجاوز من ناحية أخرى.

أولاً: على مستوى المعنى العام (الموضوعات والأغراض):

تكشف تجارب المعارضة في شعر الإحياء - فيما يتعلق بالمعاني العامة الأغراض التي جاءت فيها معارضاتهم عن ميلهم للمخالفة أكثر من ميلهم للاشتراك مع اتخاذ النص الغائب ومطلعه تكئة لهذه المخالفة، ويتبدى ذلك بوضوح في معارضات البارودي الذي حرص في معظمها على إبراز تميزه وتفرده بالخروج عن الغرض الأصلي الذي وضع له النص المعارِض ولإضافة تجاربه الذاتية بصورة تبرز معها شخصيته بروزاً واضحاً، وإن غلب عليه تتبعٌ سابقيه في الموضوعات التي توافق هوى في نفسه، وانسجاماً مع شخصيته، لكنه خالفهم في غير ذلك، فكان يأنف المديح والصغار، والغزل الحسي، ويحبذ أحاديث الهوى والشباب والغزل العذري ووصف الخمر ومجالسها. كما تميز في الفخر الذاتي ووصف المعارك الحربية، وتأكيدا لمبدأ المخالفة كان البارودي يحرص على التفوق على سابقه في عدد أبيات قصيدته، ونتوقف لبيان ذلك عند نموذج واحد من معارضاته وهو معارضته للنابغة في قصيدته التي مطلعها:

أمن آل مية رائح أو مغتدي عجلان ذا زاد وغير مزود[14]

فيقول البارودي معارضاً إياه:

ظنَّ الظنون فبات غير موسد حيرانَ يكلا مستنير الفَرقِدِ[15]

حيث عالج النابغة في قصيدته موضوعين هما:

1) وصف الرحيل (1-5).

2) وصف الغانية (6-35).

في حين عالج البارودي في قصيدته ستة موضوعات هي:

1) وصف الرحيل (1-10).

2) وصف المحاسن (11-17).

3) فتوته وشبابه (18-21).

4) وصف حصانه (22-33).

5) وصف الخمر ومجالسها (34-37).

6) وصف الغانية (38-48).

لذلك يمكننا القول: إن التوسع والحرص على إبراز الجانب الذاتي واضح في النص الحاضر، بيد أن الحرص على الإطار العام والتقليدي للقصيدة العربية ظل واضحاً أيضاً فقد اشترك الشاعران في موضوعاتهما، وعدد الأبيات التي شغلها كل موضوع من الموضوعين، وظهر التباين في حرص النابغة على وصف المتجردة وصفاً جنسياً حسياً بتأثير عصره الجاهلي، وطبيعة بيئته، في حين حالت الظروف الحضارية في مطلع العصر الحديث،

وطبيعة البارودي الشخصية دون أن يسير على نهجه في هذا الإطار منصرفاً إلى نوع من الغزل الرفيع، بوصف محبوبته وصفاً معنوياً، تفضل الروح فيه الجسد، ويعلو فيه المعنوي على الحسي.

وفي ذات الإطار تأتي تجارب شوقي في معارضاته، حيث «لم نجد شوقياً يحترم التخطيط المتبع في القصائد التي يعارضها – حتى بالنسبة إلى تلك التي اشترك في مصدر الإلهام فيها مع أصحابها – ولا وجدناه يتقيد بموضوعاتها الجزئية في ترتيبها. إنه لا محالة كان يشترك مع من يعارضهم في بعض الموضوعات، ولكن أبرز ما في معارضاته من هذه الناحية هو زيادة المواضيع فتخرج معارضاته كالمشاهد التكميلية التي لا تخلو من كثير مما في الأساس، إلى جانب ما فيها من تكملة»[16] ويمكننا في هذا الإطار أن نذكر أبرز مواضيع الاتفاق في معارضتين من معارضاته:

في معارضته للبوصيري:

اشترك الشاعران في مجمل الموضوعات، وإطارها الكلي مدح الرسول، عليه الصلاة والسلام، فلم يخالف شوقي البوصيري في موضوع ما، وإن اختلفت طريقة المعالجة وعدد الأبيات، فاتفق الشاعران في وصف حادثة الإسراء وشغلت أَحَدَ عشر بيتاً في القصيدتين، وتميز شوقي بحديثه عن البراق، وقد لاحظ الطرابلسي أن مواضيع البوصيري جاءت كحلقات تكوِّن سلسلة، بخلاف مواضيع شوقي التي كانت بمثابة حلقات تتابع بدون أن تكون سلسلة، وكانت الأبيات عند شوقي ذات نفس ملحمي، وذات نفس

غنائي صوفي عند البوصيري[17]، وقد أسهم التشابه الموضوعي في تلك المعارضة في إبراز تميز شوقي وقدراته على إنتاج المعاني الجديدة من معطف النص الغائب دون أن يترسم خطاه النعل، خاصة أن الموضوع يتسم بالدرامية والحركة، وهذا ما لا نجده في المعارضة التالية.

في معارضته للبحتري:

والتي مطلعها:

صنتُ نفسي عما يدنِّس نفسي وترفعتُ عن جدا كلِّ جبس[18]

وقال شوقي معارضاً:

اختلاف النهار والليل يُنسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي[19]

اتفق الشاعران في الغرض الأساسي وهو الوصف، فوصف البحتري إيوان كسرى، وكان قد زارها الشاعر، وشاهد أطلالها، فوصفها، واستوحاها. أما وصف شوقي فجاء، على جزأين، وصف في الأول أيام صباه في الوطن، وذكرياته في مصر، فوصف النيل والجيزة والأهرام والقناطر وأبا الهول رهين الرمال شاهد عيان على أمم ومماليك تنشأ وتنهار ما بين روم وفرس، وخوفو، ودارا..... إلخ والجزء الثاني من قصيدته استخدم شوقي وصف العيان والمشاهدة، حيث كان يعيش في منفاه بالأندلس، وآثار الحضارة العربية مازالت حاضرة أمام ناظريه، فوصف قصورها ودور العلم فيها، ووصف سواري قصورها وقصر الحمراء، وغرناطة، وديار بني الأحمر.... إلخ.

ويتجلى على مستوى البنية المعيقة لنص شوقي نوع من التضاد على مستويات عدة بين: الداخل والخارج، الماضي والحاضر، الذاكرة والزمن، الغياب والحضور، ففي حين برزت قوة النص في بداياته مع انفلات التجربة الذاتية وتحرك الزمن للوراء حيث الصبا وذكرياته، يعتري الضعف التجربة الشعرية مع دخوله إلى رحاب التاريخ وتصوير قوته التدميرية، ومن هنا «تنشأ مفارقة حادة في النص بين بعدين متميزين: هما التجربة الفردية وسلطة الإنشاء التراثي، ذلك أن التجربة الفردية تنبض بالماضي، زماناً ومكاناً بالوطن وصوره وتفاصيله وحيويته وجماله، وبجرح حي لا ينقطع الوطن عن الخفق فيه لحظة، أما الإنشاء التراثي فإنه يولد تصوراً بلاغياً للزمن مستقى بصورة كلية من تراكم التصورات الجماعية للزمن وطاقته التدميرية. وهكذا يسقط النص في أزمة داخلية، هي توتر من نمط جديد يختلف عن التوتر الذي كان قائماً فيه»[20]، وهو ما يمكن أن نطلق عليه تناقضاً عاطفياً.

ومن ناحية أخرى ربما ارتبط الضعف البادي في الجانب التاريخي من القصيدة في طبيعة التاريخ وانفصاله عن الشعر الغنائي، لأن الأخير - فيما ترى (نتالي ميلاس) - عموماً يؤكد اللحظة المنفصلة، لا الديمومة أو الاستمرارية، فهو يفصل اللغة إلى أبعد حد ممكن عن إحالتها إلى الواقع، ويميل إلى التيمات المألوفة أو العِبر التاريخية، وعندما يعالج موضوعات تاريخية، فإنما يعالجها على نحو بطولي أو مادح[21]، كذلك يمكننا أن نرجع ما اعتور نص شوقي من ضعف إلى طبيعة وصفه، وتركيزه على الجانب السطحي

لعناصر الطبيعة، دون تعمق أو تأمل فلسفي، إضافة لحرص شوقي الدائب على التوسع والتراكمية والامتداد وكأن التجاوز في المعارضة له جانب كمي يتعلق بعدد الأبيات.

ولعل قوة نص البحتري، وتركيزه على عرض ذاته وهمومها «ليخلعها عليه بوصفه معادلاً موضوعياً»[22]، هي التي أبرزت الضعف البادي على الجزء الثاني من قصيدة شوقي، وهو ما لاحظه الطرابلسي حيث يرى أن «وصف البحتري متميز بشيئين: فهو يتناول موصوفاً ساء منقلبه من ناحية وهو من ناحية أخرى لا يستند فيه إلى سابق مشاهدة وعيان، وهو بالتالي يتأمل قضية إنسانية عامة يبحث من ورائها عن عبرة الدهر مما سما بوصفه من مستوى النقل إلى مستوى التأمل... لكن ما وصفه شوقي له مستندات من واقع شهده بوطنه، ولذلك هو يصف عن تجربة شخصية ثم هو يصف واقعاً لم يتغير عما كان عليه بل بقي محتفظاً بصورته المشرقة. إنما الذي تغير هو وضع الشاعر»[23]، وبرغم نقاط الضعف الذي التفت إليها عدد من النقاد في معارضة شوقي السابقة نستطيع أن نقول إن منبع الضعف ليس في فعل المعارضة نفسه بل في طبيعة التجربة الشعرية لديه، والتي تقوم على التراكمية والامتداد والتوسع على حساب التركيب بصورة قد تمتد معها القصيدة وتسيل بصورة تقود إلى تنافر أجزائها.

وقد حاول شوقي على وجه الخصوص أن يقرر مبدأ المخالفة في بعض معارضاته من حيث الموضوع، بتحويل قصيدته في اتجاه آخر معاكس للاتجاه الموضوعي للنص المعارض، وذلك على نحو ما نجده في قصيدته في مدح عباس، حيث يقول:

أشرق عباس على شعبه   كأنه المأمون في ركبه

في حين كان نص المتنبي المعارض في الرثاء والتعزية ومطلعها:

آخر ما الملك معزّى به   هذا الذي أثّر في قلبه

وكذلك في معارضته لقصيدة المتنبي في المدح والتي مطلعها:

أين أزمعت أيهذا الهمام   نحن نبت الرُّبا وأنت الغمام

حيث عارضها شوقي بقصيدة في رثاء عثمان باشا غازي قائلاً في مطلعها:

هالة للهلال فيها اعتصام   كيف حامت حيالها الأيام

والمخالفة الموضوعية تأخذ النص المعارض إلى اتجاه آخر اكتفاء بالتشابه على مستوى الإيقاع، وبعض المقاطع والألفاظ، وهو ما يتيح لشوقي إبراز قدرته في المجاراة من ناحية، والتميز من ناحية أخرى، ومن ثم تأتي المخالفة لتأكيد معنى المنافسة والمباراة الكامن في المعارضات.

ثانياً: على مستوى المعنى الداخلي للأبيات:

ويتعلق هذا المستوى بعمليات التحول في الصياغة والتراكيب، والتي يقوم بها النص المعارض لاستحداث بنية جديدة مخالفة لمثيله في النص الغائب بعيداً عن الاتهام بالسرقة والأخذ، ونقطة الانطلاق في عمليات التحويل قد تكون من لفظ في أول البيت أو أوسطه أو آخره، وقد تصل إلى عبارة أو شطر كامل من أشطر النص الغائب لتظهر داخل البيت بمظهر الاقتباس والاستشهاد.

ويظل المقطع أو اللفظ الذي يتخيره الشاعر لختام البيت بحكم أهميته – فهو المحتضن للقافية المشتركة بين الأبيات، والمتحكم في اختيار عناصر البيت والمولد لدلالته في صورتها الكاملة – أبرز نقاط الانطلاق والاشتراك بين نصي المعارضة، حتى أن إحصاءً قام به الطرابلسي في دراسته للشوقيات أظهر أن نسبة التلاقي في المقاطع بين نصوص معارضاته ونصوص سابقيه وصلت لنسب عالية، وفي ذلك ما يدل على أن شوقياً اعتمد على مجموعة من الكلمات المفاتيح، وجل الكلمات المفاتيح في الشعر من قبيل المقاطع(24) وفيما يلي بعض نماذج للتحولات التي يجريها الشاعر المعارض في معاني الأبيات بتعديل ما على صياغته انطلاقاً من لفظ مشترك غالباً ما يكون المقطع.

1 - النقض والمخالفة:

ومنه ما قاله البارودي في معارضته لعنترة العبسي في معلقته المشهورة:

هل غادرَ الشعراءُ من متردّمِ أم هل عرفتَ الدارَ بعد توهّم(25)

فقد عارضه قائلاً:

كَمْ غادرَ الشعراءُ من متردّمِ ولربّ تالٍ بذّ شأوَ مقدّمِ(26)

ويلاحظ من البيتين أن البارودي قام بعملية تبديل أسلوبي مستبدلاً (هل) بـ (كم)، تحول معه الإنشاء إلى خبر يعبر عن الكثرة باستخدام كم الخبرية، وكأنه في معرض الإجابة عن سؤال عنترة، ودليلاً مبرزاً لإمكانية تفوق اللاحق على السابق، ورغبة في

إظهار تفوقه على الشعراء الذين يعارضهم. لذلك لم يقع رهين استعمال الشاعر بل أضاف إليه ما ينقض معناه ويخالفه بصورة تكشف عن طبيعة عملية المعارضة القائمة على التنافس، وطبيعة شخصيته وبحثه عن تفرده، وهو ما أكده في الشطر الثاني فالنص الثاني «يَتَرَسَّمُ خُطا النَّص الأول في الوزن والقافية، إلا أنه يرفض أيديولوجيته وسلطته، ويحاوره لترسيخ أيديولوجية يؤمن بها الثاني، وهو يحفر تهديمياً في النص الأول لبناء نص جديد يتجاوز به النص الأول»(27).

ومنه قول شوقي:

ولم يك ظلم الطير بالرّق لي رضا فكيف رضائي أن يرى البشر الظلما؟

في معارضته لقول المتنبي:

فلا عبرت بي ساعة لا تعزّني ولا صحبتني مهجة تقبل الظلما(28)

والكلمة المفتاح في البيتين هي الظلم، حيث تحول شوقي بالبيت من الهم الذاتي إلى الهم الإنساني العام، محققاً نوعاً من التوسيع لمفهوم الظلم، مستدلاً على ذلك بكراهيته لظلم الطير، كما أن ترديد كلمة الظلم من اتساع دلالته عبر الشطرين له دور صوتي ودلالي تأكيدي، في حين انحصر معنى بيت المتنبي في ذاتيته المتأبية المتضخمة.

وفي بيت آخر من تلك المعارضة يتسامى شوقي عن التسبب في اليتم والفقد للناس من جراء الحروب، في حين يقررها المتنبي حيث يقول:

كأن بنيهم عالمون بأنني جلوب إليهم من معادنه اليتما

وجاء رد شوقي:

لما كان لي في الحرب رأي ولا هوى   ولا رمت هذا الثكل للناس واليتما

وفي مثال ثالث يكشف عن البعد الحضاري ومراعاة التحولات السياسية والظروف التاريخية بين النصين الغائب والحاضر يقول شوقي:

لم يأت سيفُكَ فحشاءً، ولا هتكتْ   قَنَاكَ من حرمةِ الرهبان والصّلبِ

في معارضته لقول أبي تمام:

لو بيّنت قط أمراً قبل موقعه   لم تُخفِ ما حل بالأوثان والصّلبِ(29)

لقد كتب شوقي قصيدته عام 1921م بعد ثلاث سنوات فقط من ثورة سعد زغلول 1919م والتي تجلت فيها الوحدة الوطنية بين المسلمين والمسيحيين في مصر في أبهى صورها، وهذا الأمر استدعى من شوقي المراعاة والتأكيد عليه في قصيدته، في حين أن الظروف التاريخية والحضارية لقصيدة أبي تمام كانت تستدعي ذلك، حيث كانت الحروب الدينية بين الطرفين في عنفوانها، ومن هنا جاءت المناقضة بين البيتين وفقاً للظرف التاريخي لكل شاعر.

2 - الموافقة:

وفيه يبقى المعنى ثابتاً في البيتين مع اختلاف فقط في الصياغة، وكأن البيت المعارض ما هو إلا ترجمة وتفسير للبيت السابق، ومن ذلك الموافقة بين قولي شوقي والبحتري:

إمرة الناس همة، لا تأتّى   لجبان ولا تسنّى لجبسٍ

وقول البحتري في مطلع قصيدته:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

حيث حول شوقي معنى البيت من الخاص إلى العام، ومن ثم خرج بيته مخرج الحكمة.

ولا يخلو الأمر من تصرف محدود في المعنى لا يصل لدرجة المخالفة أو النقض إنها من قبيل التفسير أو الترجمة أو التحويل من الخاص إلى العام أو العكس في صياغة جديدة.

وقد تأتي الموافقة مع نوع من التوسيع بعرض معنى البيت السابق بصورة أكثر اتساعاً في بيتين أو أكثر، ومن أمثلة ذلك، معارضة البارودي التي قال فيها:

رضيتُ من الدنيا ما لا أودُّه وأي امرئ يقوى على الدهر زَنْدُهُ

حيث يعارض المتنبي في قوله:

أودّ من الأيام ما لا تودّهُ وأشكو إليها بيننا وهي جُنْدُهُ

يمثل بيتا البارودي توسيعاً لبيت المتنبي، الذي يكاد يهضم بيتيه هضماً، وكأن الأخير يقوم بعملية نشر لبيت سابقه، موضحا مغبة مخالفة الزمن لذا كان الرضا أمراً ضرورياً، وقد فقد بيتا البارودي الهمة البادية في بيت المتنبي، وهي همة قد تعلم مآلها لكن لابد منها لذا جاء فعلا (أود، وأشكو) أكثر فاعلية، في حين كثرت مثبطات الهمة في بيتي البارودي بفضل التقرير في الشطر الأول، ثم الاستفهام الذي يحمل معاني النفي والاستبعاد في الشطر الثاني.

ويتشابه النصان في المقدمة الغزلية. ولكنهما يختلفان فيما عدا ذلك ففي حين يصف المتنبي ارتحال الظعائن، ويطلب المجد، وينتهي بمدح كافور (وهو غرضه الأساسي) فإن البارودي يشكو الهوى والشيب والأصحاب، لينتهي إلى الفخر الذاتي (وهو غرض قصيدته) فلم يبق له إلا أن ينظم الموضوعات الأثيرة لديه، المرتبطة بتربته الحياتية المعمقة وما عاناه من غدر الأصدقاء، ومع اختلاف غرضي القصيدتين يلاحظ أن هناك حواراً داخلياً في المناطق المشتركة بينهما على نحو ما نراه في قول البارودي:

أطالبُ أيامي بما ليسَ عندَها وَمَن طَلَبَ الْمَعْدُومَ أعْيَاهُ وُجْدُهُ

فهو صدى لقول المتنبي:

وأتعب خلق الله من زاد همه وقصر عما تشتهي النفس وجده

ثم يعود البارودي للفخر الذاتي مستعيناً بالاقتباس الصريح من النص الغائب:

وما أنا بالمغلوبِ دونَ مرامِه ولكنَّهُ قد يخذلُ المرءَ جهدهُ

وما أُبْتُ بالحرمانِ إلاَّ لأنَّني «أَوَدُّ مِنَ الأيَّام ما لا تَوَدُّهُ»

وإذا كان المتنبي يلح في قصيدته على أهمية المال ودوره في بناء مجد الإنسان حيث لا مجد لمن قل ماله كتمهيد لمديح كافور، فإن تسامي البارودي يظهر في نأيه المطلق عن حديث المال، مع التركيز على ذاتيته فخراً وشكوى بصورة تبرز شخصيته في القصيدة.

وينبغي ملاحظة أن التحول في الصيغ والتراكيب أمر أساسي سواء أكان المعنى في البيت المعارض موافق أم مخالف لسابقه،

إذ عليها المعول في التمييز بين البيتين، لذلك وجدنا حرصاً من المعارضين على أن يبدؤوا قصائدهم في كثير من الأحيان بأساليب وصياغات مخالفة لتلك التي في قصائد سابقيهم، ويظهر ذلك بصورة جلية في معارضات البارودي. لذلك كانت التراكيب والصيغ أقل مظاهر الاشتراك في نص المعارضة، ومن ذلك قول شوقي:

لك الله من مطعونة بقنا النوى   شهيدة حرب لم تقارب لها إثما

معارضاً لقول المتنبي:

لك الله من مفجوعة بحبيبها   قتيلة شوق غير ملحقها وصما

فبيت شوقي السابق يذكرنا بما ضربه عبدالقاهر في دلائله مثلاً للسلخ، وذلك إذا عمد عامد إلى بيت شعر فوضع مكان كل لفظة لفظاً في معناه، كمثل أن يقول في قوله:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها   واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

ذر المآثر لا تذهب لمطلبها   واجلس فإنك أنت الآكل اللابس»(30)

برغم اختلاف ظرف الفقيدتين في القصيدتين، نلحظ أن الاشتراك في التراكيب هو الذي أظهر بيت وقي بهذه الصورة من التقليد الخالي من روح الشعر، وربما ارتبط ذلك بطبيعة نظرته للتراث باعتباره رصيداً جماعياً مشتركاً له الحق في الإفادة منه بطريقته.

وفي معارضته لأبي تمام نرى بعض التراكيب المكررة نصاً من النص المعارض مثل «الدم السرب، الريح الأربع، القنا السلب، جحفل لجب.....» وكلها من قبيل النعت وترتبط بنهايات الأبيات. وقس على ذلك قوله: «**إلى حيث آباء الفتى يهب الفتى.**

وقول المتنبي: **إلى مثل ما كان الفتى مرجع الفتى.**

مع ملاحظة أن الحركة الاسترجاعية في قول شوقي حركة خطية، في حين أنها دائرية في قول المتنبي، ومن ثم فهي أكثر دلالة على التكرار والمعاودة.

ثانياً: على المستوى الثاني للمعاني (معنى المعنى):

من المعروف أن عبدالقادر في نظريته للمعنى جعل الكلام على ضربين: «ضرب تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده،... ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[31]، وقد أطلق على الضرب الأول مصطلح المعنى أو المعاني الأوائل وعلى الضرب الثاني معنى المعنى، وهو المقصود في هذا المستوى للنظر في مدى تعامل النص المعارض مع سابقه على مستوى معنى المعنى أو التخييل. وتتمثل أهمية هذا المستوى في أنه أخص خصوصيات المبدع وبها يتم تميزه، لذا لا يستطيع النص المعارض الاستعانة بصورة ما من نص سابق بغير تصرف ما يحدثه في الصورة. ويمكننا لأن نتوقف عند بعض ظواهر التداخل التخييلي بين نص المعارضة باعتباره وسيلة من وسائل المعنى ولكن بصورة تجاوزية بالتركيز على المعنى لا على الوسيلة المنتجة له:

ومن ذلك ما نراه في معارضة البارودي للمتنبي:

أودّ من الأيام ما لا تودّهُ   وأشكو إليها بيننا وهي جُنْدُهُ

نجد أن تشخيص الأيام في بيت المتنبي أعطى الفاعلية لها بصورة تبرز مدى تضادها معه، وهو ما لا يتوافر في بيت البارودي:

رضيتُ من الدنيا بما لا أودُّه   وأيُّ امرئ يقوى على الدهر زَنْدُهُ

فقد قام بتفريغ البيت المعارض من حيويته بإسناد الفعل لذاته في الشطر الأول وإن كان قد اصطنع صورة أخرى في الشطر الثاني، محدثاً تنوعاً في شطري البيت اللذين يقومان على الخبر والإنشاء بخلاف بيت المتنبي القائم على العطف بصورة تبرز استمرارية مجابهة الأيام له.

فمن المعروف أن بناء لغة الشعر يقوم على الانحراف الذي يمثل الشرط الضروري لكل شعر، والشعر لا يحتفل بمجرد أداء المعنى بل بشكل المعنى، فما بالك بمن نزع عن الشعر رداءه وأعاده إلى العادي من المعاني والأساليب.

وفي قول شوقي:

ومكانُ الكتابِ يُغريك ريّا   وردِهِ غائباً، فتدنو للمسِ

نجد أن ظلال الصورة مستمدة من قول البحتري:

يَغْتلى فيهم ارتيابيَ حَتَّى   تتقرَّاهُمُ يدايَ بِلَمْسِ

مع فارق كبير لصالح البحتري الذي حاول أن يستنفر جُماع أحاسيسه باللون والصوت والحركة واللمس.. ليُعيد إنتاج «الشكل» الأيقوني المادي لمعركة أنطاكية عبر تشكل بصري - لفظي. مسنداً التجربة لذاته، في حين كان انفصال شوقي عن التجربة بإسناده الضمير للمخاطب جعله منفصلاً عن التجربة بصورة توضح الفارق بين نص يقوم على تجربة واقعية وآخر يقوم على تجربة لغوية معارضة.

وفي صورة أخرى رسم شوقي صورة لتنظيم الجيش في المعركة قائلاً:

والناصر نور الخميس تحت الدرفس

ويقابلها قول البحتري:

«وأنوشروان يزجي الصفوف تحت الدرفس»

والفارق في التصوير أيضاً لصالح البحتري، لقد قام شوقي بمجرد المخالفة، فاستبدل الصفوف بكلمة أقل حيوية وتداولاً (الخميس)، واستعان بالعلم (الناصر) في مقابل (أنوشروان) لكنه اكتفى بنعت القائد بأنه نور الجيش، وهو تشبيه مبتذل، لا يدنو بحال من الصورة الحركية التي رسمها البحتري للقائد وهو يزجي الصفوف. ومن ثم تظل الغلبة للنص الغائب الذي يمارس تأثيره على النص المعارض فلا يستطيع الفكاك منه، وتظل العلاقة بينهما شكلية لا تتجاوز حد التشابه الذي لم يوفر للبيت المعارض قدراً من الاستقلالية والتميز.

ومن مظاهر التصرف في التصوير ما نراه في قول شوقي:

تلك الشواهد تترى كل آونـة　　في الأعصر الغر، لا في الأعصر الدهم

ويقابله في ميمية البوصيري قوله:

وأحيت السـنة الشهباء دعوته　　حتَّى حَكَتْ غُرَّةً في الأَعْصُرِ الدُّهُمِ

ويلاحظ في بيت شوقي أنه اكتفى بوصف الأعصر بالغر تارة وبالدهم تارة أخرى، في حين استعان البوصيري بالتشبيه التمثيلي

حيث صور السنة الشهباء بالغرة البيضاء في الأعصر الدهم مبرزاً عظمة هذه السنة وتأثيرها، وهو ما لا نجده في بيت شوقي الذي اكتفى بالإثبات والنفي.

ولا تعني الأمثلة السابقة قصوراً في الطاقة التصويرية عند شوقي أو البارودي، بقدر ما تعني - فيما نرى - الرغبة في المخالفة التي قد توقعهم في تجريد بيت من صورته المميزة له والمحققة لشاعريته، وهو شرك يظهر أبياتهم المقابلة أقل تمييزاً وأكثر تبعية في تشكيل المعنى، وفي مقابل ذلك يظهر التميز والخصوصية فيما استحدثوه من صور قوامها الخصوصية والتميز، ويكفي للتدليل على ذلك ما نراه في معارضة شوقي للبحتري، حيث نجد تبايناً واضحاً بين نوعين من التصوير، الأول ينبع من التجربة الذاتية واللغة الخاصة المميزة، والثاني يمتح من منابع الإنشاء التراثي، يقول شوقي على سبيل المثال:

نفسي مرجل، وقلبي شراع   بهما في الدموع سيري وأرسي

فتتابع الصور السابقة يضعها في إطار مختلف تماماً عن نمط الصور التراثية، فالصورة الثانية على وجه الخصوص (قلبي شراع) «تنتمي إلى عالم الصورة الرومانسية أكثر مما تنتمي إلى عالم الصور النيوكلاسيكية أما الصورة المركبة (نفسي مرجل وقلبي شراع) ودعوة ابنة اليم للمسير في الدمع فإنها تخرج خروجاً واضحاً عن الأطر التراثية السائدة»(32)، وفي مقابل التميز الذي يظهر على طرق التخييل في الجانب الذاتي من النص، نجد نكوصاً في الصور التي تخضع لمنطق الصورة الشعرية في التراث وخير مثال

على ذلك الصورة التي قدمها شوقي لكل من الأعمدة القرطبية، وبعض الصور في وصف قصور الحمراء كقوله:

وقبـاب من لازورد وتبــر ... كالربا الشم بين ظل وشمس

وغيره من الأبيات التي يرجع فيها شوقي تراثياً بمعنى انفصاله عن الواقع لصالح الماضي وطريقة إنتاجه للصور وضرورة مطابقتها للواقع أو الحقائق المادية في حياته دون الخروج عليها. وكيف يخارج وهو الذي ينكر على الشعراء ذلك الخروج البغيض عن المنطق في التخييل «زعمت عصبة أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد، فكلما كان بعيداً عن الواقع منحرفاً عن المحسوس مجانباً للمحتمل كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال وأجمع للجلال والجمال، حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس والغلو البغيض إلى العقول السليمة»(33) فالخيال عنده وعند غيره من شعراء الإحياء منتج عقلي أو متعقل بتعبير جابر عصفور حيث الحركة الخيالية بمثابة حركة لاحقة لمعنى اكتمل عقلاً»(34).

وقد توقف الطرابلسي أمام مظاهر تصرف شوقي في الصور ورآها تأخذ اتجاهين: «اتجاه عني الشاعر فيه بفن الإخراج فقامت المعارضة عنده من هذه الناحية على فك مبهم أو توضيح غامض أو تيسير متعاص وهذا عمل على إحياء التراث، واتجاه عمد فيه الشاعر إلى نقل الصورة من باب إلى باب آخر فاكتست عنده المعارضة معنى الاستفادة من التراث باستغلال بعض إمكانياته في العطاء الشخصي. لكن ذلك كله لم يكن اختياراً منهجياً مطلقاً، إنما كانت تمليه عليه في الغالب المقاطع المشتركة»(35)، وهو ما يكشف عن معضلة المعارضة، والتي تتوقف فيها قدرة الشاعر على

بعث ألفاظ مستهلكة بعثاً جديداً وإعطائها طاقات إيحائية جديدة تجعل منها ألفاظاً عذراء تفجر اللغة وتجدد شبابها، بما يصنعه فيها من انحرافات وانحيازات جديدة مدهشة. مع صعوبة ذلك في ظل رؤية ماضوية تُغلّف كثيراً من تجاربها.

كانت مهمة المعارضة في غاية الصعوبة والدقة معاً، حيث سلطة النص الغائب وهو غالباً من مشهور النصوص تظل تمارس تأثيرها في النص المعارض، ولا تظهر شخصية الشاعر المتميزة إلا بابتعاده واقترابه المتوازن بين تجربتين سابقة وتالية بكل مكوناتها.. ومن هنا تتبدى أزمة النص الإحيائي بصورة واضحة على «مستوى العلاقة بين الرؤية التراثية أو الإنشاء التراثي وبين الذات الفردية وتجربتها، ذلك أن الذات الفردية تحاول أن تنبثق لتجسد تجربتها الخاصة المتميزة في لغة خاصة متميزة وتعاين الوجود في إطار معطيات تفاعلها الخاص معه، لكن غياب تصور جذري للعلاقة بين الذات والعالم نابع من معاينة فكرية جديدة لدور الإنسان، سرعان ما يكبت انبثاق الذات ويسلمها إلى الإنشاء التراثي والرؤية التراثية»(36).

ومن ثم يقف النص المعارض بين الاجترار والامتصاص في معظم الأحيان، وقليلاً ما يدخل مع النص المعارض في علاقة حوار قائمة على نقد للنص الغائب، وتخريب لكل مفاهيمه المتخلّفة، وتفجير له، وإفراغه من بنياته المثالية. وطبيعة المعارضة القائمة على تكرار البنية الإيقاعية للنص، والتوقف عن حدود التشابه المضموني في التجربة.

الهوامش

(1) عبدالمحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2006، الصفحات 184-196.

(2) محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق 2001، ص 142 (نسخة إليكترونية).

(3) محمد عابد الجابري: أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر (أزمة ثقافية.. أم أزمة عقل)، فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، القاهرة 1984، ص 108.

(4) عبدالله التطاوي: المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1988، ص 98.

(5) خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1999 (نسخة إليكترونية).

(6) طه حسين: حافظ وشوقي، المطابع الأميرية، القاهرة 1974، ص 34.

(7) محمد بنيس: النص الغائب في شعر شوقي «القراءة والوعي»، فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، 1982.

(8) كمال أبو ديب: شوقي والذاكرة الشعرية «دراسة في بنية النص الإحيائي»، فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، 1982.

(9) محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة 1995م، ص 152.

(10) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجس الأعلى للثقافة، القاهرة 1996م، ص 262.

(11) محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس 1988م، ص 128.

(12) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة 2000م، ص 258.

(13) انظر تفصيل ذلك في: دلائل الإعجاز، ص 407 (فصل في أن الفصاحة والبلاغة للمعاني)، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، م.س، ص 176 وما بعدها.

(14) ديوان النابغة.

(15) ديوان البارودي.

(16) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، م.س، ص 243.

(17) محمد الهادي الطرابلسي: ص 245.

(18) البحتري: ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ط2، المجلد الثاني، ص 1152.

(19) أحمد شوقي: الشوقيات، مكتبة مصر، القاهرة 1993، الجزء الثاني، ص 44-52.

(20) كمال أبو ديب: شوقي والذاكرة الشعرية: «دراسة في بنية النص الإحيائي» م.س، ص 54.

(21) ناتالي ميلاس: الغنائية والمفارقة الزمانية البيداجوجيا التأريخية في شعر قسطنطين كفافي، ت/ بشير السباعي، فصول، العدد 67، خريف 2005، ص209.

(22) محمد الهادي الطرابلسي، ص 247.

(23) عبدالله التطاوي: المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع والتوزيع، مرجع سابق، ص 288.

(24) السابق، ص 249.

(25) ديوان عنترة.

(26) ديوان البارودي.

(27) د. خليل الموسى: من مصطلحات النقد الأدبي المعارضة، جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد 779، تاريخ 2001/9/29 (نسخة إليكترونية).

(28) ديوان المتنبي: تحقيق وتعليق: عبدالوهاب عزام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996، ص 160.

(29) ديوان أبي تمام.

(30) انظر دلائل الإعجاز: ص 471، والبيت الأول من شعر الحطيئة.

(31) دلائل الإعجاز: ص 262.

(32) كمال أبو ديب: شوقي والذاكرة الشعرية «دراسة في بنية النص الإحيائي»، مرجع سابق، ص 104 وما بعدها.

(33) أحمد شوقي: الشوقيات، الجزء الأول، المقدمة، القاهرة 1898، وقد أعادت مجلة فصول نشرها في العدد الخاص بشوقي وحافظ (ج 2) المجلد الثالث 1983م.

(34) جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2006م، ص 264.

(35) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 259.

(36) كمال أبو ديب: شوقي والذاكرة الشعرية «دراسة في بنية النص الإحيائي»، مرجع سابق، ص 106.

براعة الاستهلال عند أحمد شوقي

دراسة في علاقة الاستهلال بفاعلية التلقي

علاء الدين فتحي محمد الجابري



«أحسنوا الابتداءات؛ فإنها دلائل البيان»

أسامة بن منقذ

لدى كل عصر أدبي قامة إبداعية تُشع عليه وتصنع ذائقته، وتثور حولها كثير من السطور والدراسات التي تجدد الدرس النقدي من جهة، وتطرح قراءات للنص ذاته من جهة أخرى. إنها إحدى قدرات النص المتميز الحاضر أبداً. وإذا كان البحث المزمع يترسم خطا البلاغة، متخذاً من «براعة الاستهلال» موضوعاً فإننا نحاول دراسة الموضوع على خلفية من مقولات التلقي؛ قاصدين النظرية الأدبية التي تضم عناصرها الثلاثة في رباط قوي.

يحدس هذا البحث أن العناية بالاستهلال عند شوقي كانت طريقاً للسيطرة على القارئ، وحائلاً دون إشراكه في العملية الإبداعية، التواصلية بامتياز. إن استئناس القارئ كان هدفاً أصيلاً عند شوقي، وحسم القصيدة منذ البداية استراتيجيته الأساسية. هكذا يظن البحث، ويُحاج. وللبرهنة على وجهة النظر هذه نقارب بعض المقولات الأساسية لنظرية التلقي؛ من مثل القارئ المثالي، وأفق التوقع، وصيد النص كما ندرس بعض موروثات قالبه الموزون المقفى ونمثل بالتصريع والحذف والنداء والأمر، وبيان دورها، وتحول توظيفها من قيم التراث إلى قيم السيطرة. بحثنا يراهن

على دور الاستهلال في تكوين آليات الاستجابة الطامحة إلى التأثير والسيطرة، من جهة، كما نطرح محاولة في بيان دور الانفعالية في التواصل مع النص، من جهة أخرى، حتى وجدنا أنفسنا نقول مع حميد لحمداني «على أنه يمكن أن نتحدث أيضاً عن الانفعالية في مقام القراءة، ونقصد بها كل ردود الأفعال الفكرية والعاطفية التي تولدها الأعمال الأدبية لدى القراء باعتبارها نصوصاً متميزة عن غيرها من النصوص اللغوية العادية»[1].

يبدو لي أن ارتباط البلاغة العربية بالمتلقي أصيل فيها. تعريف البلاغة ذاتها؛ بما هي مراعاة لمقتضى الحال يظهر فيه بوضوح اعتبار التلقي والتأثير، والنظر للاستجابة، وكلها أجزاء من «مقتضى الحال». ولما كان مبحث «براعة الاستهلال» واحداً من مباحث البلاغة الكثيرة فقد وضح في معالجة أهل البلاغة أنَّ له اعتباراً كبيراً للمتلقي. أضرب مثلاً بما قاله ابن رشيق في عمدته من أن للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة[2]، ويستطرد مبيناً للشاعر جيد الافتتاح من رديئه، ويسرد أمثلة من التراث عن الاستهلال الباعث على الاستمتاع للقصيدة دون غيره الداعي للإعراض عنها حتى يقول «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب؛ لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج لما بعده»[3]، وقريباً من المعاني ذاتها يدور حازم القرطاجني الذي يتابع ابن رشيق، فيقول: «ومحاشاة مطالع الأبيات من كل ما يُكره من جهتي المسموعات والمفهومات مستحبة؛ لأنها أول ما يقرع السمع. فهي

رائدة ما بعدها إلى القلب، فإذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها»[4]. الأمر ذاته يبدو جلياً، منذ بدايته عند ابن طباطبا الذي فتح الباب حين أكد على الوظيفة المسيطرة للابتداء؛ إذ يقوم لديه على «ذكر ما يُعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه»[5]. وضوح اعتبار السامع في معالجة الاستهلال تبدو ظاهرة للعيان، حتى تصدَّر الاقتباس السابق، كما يبدو فيه عدم الوقوع - تحديداً - على مناط التأثير حتى بُني الفعل للمجهول فكان «يساق».

وعلى الرغم من الجهود المبذولة في توضيح نظرية القراءة فإن البحث في معالجة التجاوب يبدو قليلاً إذا قيس بالمهاد النظري الذي أفرطت فيه توضيحاته، بما يبدو معه البحث في تطبيق للنظرية نوعاً من المغامرة؛ غير أنه مما يقوي دافعنا لدراسة براعة الاستهلال على خلفية نظرية التلقي ما ألح عليه المنظرون من «القراءة التدريجية» للنص. أي نص؛ إذ لا نتخيل قراءة نص بصورة كلية أودفعة واحدة بما يبدو درس واحد من مكوناته بديهياً من جهة، وغير بعيد عن تصورات «قراءة» النصوص من جهة أخرى. إن النص لا يُقرأ بشكل كلي، حتى قال (ستانلي فيش) «إن المنهج - إذن - يقوم على دراسة التدفق الزمني لخبرة القراءة مفترضاً أن القارئ **يستجيب وفقاً لجريان الزمن وليس للقول ذاته**»[6]. **وعلى النسق ذاته يقول «ميشيل أوتان»**[7]، وهو المفهوم نفسه الذي يطرحه «ياوس» الذي يتكلم عن التصور العضواني»[8] للنص، والتكون «الخطي» له. ثم يلح على الارتباط بين التحليل التكويني - جمالية الإنتاج - وجمالية التلقي، ويؤكد أن اللقاء بينهما حتمي، ويقول: «فالتحليل التكويني،

حتى حين يختص بموضوع الكتابة لابد وأن يصادف مسألة التلقي باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من عملية إنتاج المعنى»[9]، وهو المعنى ذاته الذي يبدو هاجساً أساسياً عند (جوناثان كللر) في مقاله «القدرة الأدبية»[10].

والبحوث التي تتصدى للتلقي مُبتلاة من جهات كثيرة؛ إذ يحكمها الظن والحدس مادمنا لا نملك الإحصاءات المطلوبة للمتلقين وآرائهم، وكذلك يبتعد عن أيدينا وثائق محددة ترصد ردود فعل المتلقين تجاه القصائد عموماً، ومطالعها بشكل خاص، بما يجعل الحدس أساساً للبحوث التي تتعامل مع التلقي واعتباراته، عوض أن تُبنى - في بعضها - على بحوث ميدانية تتعامل مع عينات متفاوتة.

إننا لا نملك وثائق محددة ترصد ردود فعل المتلقين الأولين لأشعار شوقي، ولا يمكننا الاعتماد - كلياً - على كتابات النقاد المعاصرين للأمير؛ لأنهم جزء من المتلقين، ولا يصلحون عينة. وسواء كان الاهتمام بالمطالع يمثل الذائقة الحقيقة للمتلقين في تلك الفترة، وحتى خلال ما تلاها من فترات، فإننا مدفوعون لاختيارالفرضية، طالما كان قدر النقد - في أغلبه - أن يُحاط بالظنون والافتراضات؛ إذ هو محروم من الإحصاءات الدقيقة أو التقريبية. إن القارئ في ذلك الوقت هو أحد عناصر العملية الإبداعية، ومن اليسير جداً أن يقع في حبائل المبدع، ويسقط في الشرك المنصوب له، وفي ظني أن المداخل القرائية للنصوص، التي تعتمد نظريات التلقي أصلاً لها يجب أن تعتمد على دراسات ميدانية

ونصوص إحصائية تبعاً لاختلاف المشارب والأهواء والثقافات، أما أن تقوم على افتراض من جهة، وتضع «جنس» القارئ من جهة أخرى فهي تسترق القارئ، والنص معاً. «إن الناقد الذي يتحدث عن أن النص يستهدف تحرير قارئه لا يلبث أن يستبعد هذا القارئ ويسد الطريق أمام حريته بمنكبيه العريضين لا يستطيع أن يرى بعد إلا من خلال الناقد»(11).

انصرفت - في التقديم - كثير من الآراء صوب الاهتمام ببدايات القصائد فيما سمي «براعة الاستهلال»، أو «براعة المطلع» أو «حسن الابتداء» أو «حسن الافتتاح»(12)، ويبدو الأمر متصلاً بما يحمله بداية العمل أهمية خاصة في منظور الإبداع العربي برمته، فالحفاوة التي اختصت بها «الافتتاحية» منذ الحديث المطول عن «المقدمة الطللية» لا يعدو أن يكون مظهراً لاحتشاد المبدع، ورغبته في استئناس المتلقي وجذبه إلى العمل، وميل المتلقي – من جهة أخرى - وانجذابه لهذا المفتتح/ المطلع/ الاستهلال/ المقدمة حتى درج على تسمية العمل بأبياته الأولى أو جزء منها؛ مثل قولهم قصيدة - على سبيل المثال - «بانت سعاد» (ربما أفهم هذا الاستهلال بوصفه تعبيراً عن الدين الجديد برمته، فهل ترى كيف يوجه الاستهلال القصيدة؟). وفي ظني أن دور الاستهلال في النص الكلاسيكي أكبر؛ إذ يُسند للاستهلال فيه دور أكبر من جهة التهيئة والاحتشاد. إن نصوصاً أخرى قد تمهد القارئ من خلال تفعيل أكبر لدور العنوان، أو التركيز على عتبة نصية تلفت انتباه المتلقي وتحشده - سريعاً -، ومقدَّماً، لفعل التلقي، وربما تساعد

العتبات نصوصها على إنشاء موقف موجه للقارئ إلى رؤية أشياء يُراد له أن ينتبه إليها، ربما يحكم تلقيه النص من وضعية سلبية، أو منبهرة بالذات الكاتبة.

إن نظرية التوصيل في النص الكلاسيكي تحتاج إلى إعادة نظر، والحق أن اعتماده على القصيدة متناً دون حواش أو عتبات يبدو عقبة في التوصيل من جهة كون الهجوم المباغت أساساً واضحاً، ومن ثم لا مجال للتدرج في الهجوم.

يفتقد نص شوقي للعتبات التي قد تقدم ملاحظة، أو تمهيداً وتهيئة ملحوظة على العمل وتلقيه، وتوصيله قبل ذلك، فتبدو إضافة عنصر موضوعي لم يهتم به النص الكلاسيكي الذي آثر الإتكاء الاتكار على المكونات الداخلية؛ ومنها الاعتماد على المطلع الذي يُشكل جسراً تعبر عليه القراءة من الفضاء الممهد (المناصصة) para texte، وما يضطرب داخله من علامات هجينة، تأتي مصاحبة للنص، أو مؤخرة لنص آخر يتقدمه، أو محيلة على نصوص أخرى سابقة عليه على النص الرحم، النص الأم»[13].

الاستهلال باب الولوج للنص، أو هو - بتعبير آخر - جسر للدخول بما يجعل له فضل أخذ يد القارئ من العالم المعيش إلى عالم الكلمات. إنه النواة الأولى للنص، بما يجعله - في أحيان كثيرة - طريقاً لتأويله، فضلاً عن قبوله؛ إذ «الكلمات الاستهلالية تتكلم من العمل كما المؤول الذي يؤولها عبر وضعها في مكان بين العمل وموقفه التأويلي الخاص»[14].

فهمنا للاستهلال ودوره والربط وبين نظرية التلقي نابع - بالأساس - من كون النص لا يبتعد عن تاريخ إبداعه أو تاريخ تلقيه، ولا ريب أن التداخل بين مختلف التواريخ أمر بدهي، مع التسليم بكون تاريخ الأدب نوعاً خاصاً من التاريخ.

إذا كان المفتتح متكأ للحكم على جودة القصيدة فنياً ويعطي الانطباع الأولي، ويعلن عن الموضوع وهو ما يحتمل قيمة كبيرة في أساسيات الإبداع لديه فقد ظل «الموضوع» و«القيمة» و«المحتوى» تتعاور أدواراً كبيرة في تقويم العمل ذاته وأساساً ضامناً لنجاح الإبداع، واجتذاب القارئ وهو مناط الدور الذي أراده شوقي للاستهلال:

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

تبدو المسألة محسومة منذ البداية، بحيث يأخذك الشعر إلى رحاب من الأنس والانفلات عن اللحظة العادية المطروقة، معتمداً على شيء من المباشرة في اللغة لا نألفها لدى شاعرنا؛ إذ يضع الولادة الأسطورية للرسول، عليه الصلاة والسلام، منذ البداية. إنه لم يبدأ بالهداية تاركاً للولادة وما أحاط بها من معجزات فعل مناجزة المتلقي، فيحيد كل ما يحيط بتوهم كونه بشراً عادياً، فضلاً عن ضرورة موضوعية أملاها كون النص مكتوباً لمناسبة الولادة ذاتها. إن حسم القصيدة من البداية ظاهر هنا، حتى تأتي اللغة قائدة الموضوع، وتصدير «الموضوع» على حساب الفن قطعاً لخطوة أولى، ولكنها مهمّة في الخروج عن السياق العادي واليومي. إنها تشبه الدقة الأولى من دقات المسرح والتي تسهم في شحذ

المتلقي لجمع حواسه قبل الاندماج في العمل. وإذا كانت الدقات الثلاث تقليداً كلاسيكياً بامتياز فإن الاهتمام بالاستهلال، والتعويل على تحميله دوراً كبيراً في بنية القصيدة يُعدُّ تقليداً أصيلاً فيها، ومبدئياً؛ فليس ثمة مكان أفضل لوضع البيت المبذول فيه جهداً أكبر من استهلال القصيدة؛ ذلك الذي يشجع المتلقي على الاستمرار في متابعة النص الذي بدأ بالهجوم الخاطف، بعيداً عن مقدمات لم يعد الكاتب يأرن إليها. إنها نوع من التشجيع على ملاحظة القول نفسه بدلاً من البحث الآلي عن الاهتمام بمحتواه، ليدرك القارئ أنه أمام نص غير عادي.

وقد يكون الاستهلال مدخلاً لنوع من تقليب الفكرة على وجوهها المختلفة؛ فيكون الاستهلال «مركزاً لوجهة النظر» و«مركزاً لها». انظر إليه في قصيدة «أيها النيل»:

من أي عهد في القرى تتدفق وبأي كف في المدائن تشرق؟

من السماء نزلت أم فجرت من عليا الجنان جداولاً تترقرق

وهو الاستهلال الذي يحيط النيل بهالة من التقديس المرتبط بأصول فرعونية قديمة(*)، وليركز على معرفة زمان التدفق الرائع، بعدما صار فعل التدفق ذاته مفروغاً منه وحكماً مقرراً، وليكون البحث عن مكان صدور البهاء هاجساً آخر، نختلف على نزوله من علياء السماء، أو ارتباطه بالغيب والجنة المبتغاة. وكلها تساؤلات تصدرت من البداية.

لتدور القصيدة كلها، بعد هذا الاستهلال، في إطاره. وتتنوع كلها بين تقديس النيل ومحبته:

لو أن مخلوقاً يُؤلَّه لم تكن   لسواك مرتبة الألوهة تخلق

جعلوا الهوى لك والوقار عبادة   إن العبادة خشية وتعلُّق

وقد يرتبط الاستهلال بملمح ذاتي يتصل بالمتلقي الافتراضي لـ «رسالة» القصيدة؛ أقصد بذلك بعض قصائد مكتوبة بوصفها «خطاباً» لأشخاص بعينهم، فيدخل في متن تلقيها. هنا تتحول القصيدة إلى رسالة تُقرأ من عنوانها. وفي قصيدة (أنس الوجود)، والتي يقول عنها إلى المستر روزفلت الرئيس السابق للولايات المتحدة؛ حيث قال: «... وهي في «أنس الوجود» ذلك الأثر المحتضر، الذي جمع العبر، ومحاه الدهر أو كاد......

أيها المنتحي (بأسوان) داراً   كالثريا تريد أن تنقضا

اخلع النعل واخفض الطرف واخشع   لا تحاول من آية الدهر غضا

قف بتلك القصور في اليم غرقى   ممسكاً بعضها من الذكر بعضا

فيُوجب عليه التواضع أمام جلال الحضارة الفرعونية التي يراها أمامه في أسوان، وأن يدفع الظن بكون الحاضر ينسخ الماضي من جهة، وبأن العبرة موجودة حتى في الجماد من جهة أخرى. الاستهلال - هنا - يراهن على قوة الفعل الكلامي وتأثيرها في انتزاع العظة من المتلقي.

ومراعاة ما يألفه المتلقي ربما كان أكثر تأثيراً من غيره من اعتبارات البناء؛ ذلك أنه يفي بما يتطلبه المتلقي ويتوقعه ولعل هذا ينطبق على موضوع «الاستهلال»؛ إذ نقرأ «الخطاب» من عنوانه، وكما يصف (أيزر) العمل الأدبي الذي يرى أن «له قطبين يمكن أن ينطوي على أحدهما القطب الفني والآخر القطب الجمالي

والقطب الفني هو نص المؤلف والقطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ»[15]. إننا نعتبر الاستهلال مبرزاً لشخصية النص منذ البداية بما يعطي الانطباع للنص بأكمله. إننا لا نقول إن التواصل لا يتحقق إلا من خلال الاستهلال، ولا نرجع إلى ثقافة البيت الواحد التي ترى في بيت واحد[16] - الاستهلال هنا - عوضاً عن النص بأكمله ولكن غايةما نريد البرهنة عليه أن تواصل النص مع القارئ يزيد حضوراً مع التناغم الذي يؤسسه الاستهلال، أو يدعمه على أكثر الفروض تواضعاً وذلك إذ يدرك القارئ – منذ البداية – أنه في مواجهة نص مختلف من حيث القوة والبراعة وإن كان وقوع في الأسر - منذ البداية - يوفر احتشاداً للتواصل ناتجاً عن الانسجام الصادر عن التناغم مع مطلع القصيدة.

القارئ الفذ:

تتفاوت قدرات المتلقين، وبعضهم يحمل قدرات مرتفعة للحكم على النص الشعري، تختلف عن غيرهم من المتلقين العاديين الذين تتواضع قدراتهم، وتختلف.

ومفهوم «القارئ الفذ» اجترحه (ريفاتير) للدلالة على «مجموعة من المعلمين يجتمعون دائماً عند نقاط العقدة في النص، ويثبتون بذلك وجود حقيقة أسلوبية من خلال ردود أفعالهم العامة»[17]. التفاوت في طبيعة المتلقين وقدراتهم طبيعي، وإذا استعرنا ما يقول به أهل علم الميكانيكا من الحديث عن (الوسط الخفيف والوسط الثقيل)، فتراهم يفرقون بين حركة جسم (القصيدة هنا) في وسط مقاوم (القارئ غير العادي، ومنه القارئ الفذ) وبين آخر

نعتبر المقاومة فيه صفراً – بشكل مجازي –؛ إذ لا يوجد وسط تكون المقاومة فيه صفرية الدرجة، أي لا يوجد متلق يأخذ القصيدة من وضعية سالبة تماماً، أو ذهن خال كالصفحة البيضاء. والبحث إذ يضع هذه الأمور في اعتباره فإنه يفهم قول «يوري لوتمان»، فلو سلمنا جدلاً بأن النص يساوي المعطيات الماثلة في النتاج الفني، فإن من الضروري أن نضع في حسابنا «سالب طرق الأداء»، أو ما لم يتحقق من هذه الطرق»[18] بمفهوم المخالفة.

ومراعاة التفاوت بين «طبقات» ربما كان عنصر اختبار لفرضية البحث؛ إذ استيلاء الاستهلال على «القارئ الفذ»، وافتتانه به ربما يصلح دليلاً على وقوع غيره في الإعجاب به من باب أولى.

تبعاً للمفهوم السابق، فالدكتور «طه حسين» يمثل القارئ الفذ،ونراه يحكي عن إعجابه – في محفل من الناس –[19] بقصيدة شوقي التي مطلعها:

الله أكبر كم في الفتح من عجب   يا خالد الترك جدد خالد العرب

ثم لا يلبث الإعجاب بها أن يهدأ، فيقول:

«وما أرى أنك نسيت ما كنا فيه من ضحك وأسى حين قرأنا منذ أعوام قصيدة شوقي التي يصف فيها انتصار الترك على اليونان في آسيا الصغرى، والتي يبدؤها بقوله:

الله أكبر كم في الفتح من عجب   يا خالد جدد خالد العرب

نعم ضحكنا، وأسينا حين قرأنا هذه القصيدة. وأضحكنا مطلعها قبل كل شيء، فكم عجبنا من ذكر خالد ومقارنة مصطفى

كمال به، حين كان العالم الحديث يضطرب بذكر القواد النابهين في الحرب الأخيرة، وحين كانت صور هؤلاء القواد النابهين في الانتصار والانهزام تملأ النفوس إعجاباً وحين كان الشرق في ذلك الموقف الذي كان ذليلاً يشوبه شعور بالعزة والطموح إليها والذي كان أثراً من آثار هؤلاء القواد. ضحكنا من قياس مصطفى كمال على خالد بن الوليد. والحق أننا لا نعرف أمدح شوقي مصطفى كمال حين قرنه إلى الفاتح العربي القديم، أم ذمه؟[20].

وفي الحكاية التي يقصها طه حسين ملمح عن القارئ المثالي الذي يجبره شوقي على الانصياع لسطوة التلقي الأولى الذي يعاضده المطلع. ولا ريب أن وقوع طه حسين في الشرك الذي نراهن على أن الأمير كان يتعمد نصبه للمتلقين لا يعادله وقوع آخرين ليسوا على ثقافة العميد أو تعامله مع النص الشعري، والحق أن أي نص لا يكتب للخاصة، فإن وقع الخاصة فوقوع غيرهم أولى، ولعل المعنى الباطن الذي نخرج به من تجربة العميد أن بعض النقاد يتوهمون أن الأدب إنما يؤلف من أجلهم[21]. وليس كل أحد قادراً على التحول من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي من القراءة المحايدة إلى الفهم النقدي. ولا يعني هذا أن شوقي – أو غيره – يكتب لجمهور محدود، جمهور خاص؛ إذ نصبح أمام رؤية تختزل العمل في مناسبته لمجموعة معينة من المستهلكين الذين تتناسب ميزانية ذائقتهم وهذا العمل، وهو ما يدحضه حضور أعمال شوقي واستمرار تلقيها، وأثرها الدائم.

تجربة الدكتور طه حسين توضح تخلي القارئ الفذ – بعد فترة – عن التلقي السلبي والدخول لمجال المؤلف المشارك، أو القارئ البصير الذي يستطيع التوقف أمام النص عوض الانقياد له. والنص «يصور خبرة ما» كما يقول (بول زمتور)[22]، ومنها – هنا – فورة التلقي الأولى التي لا تلبث أن تهدأ، يراجعها القارئ الخبير، وهو ما لا يستطيعه – في الغالب – غيره من أصناف القراء. «إن استراتيجيات النص لابد أن تضمن حسن متابعة يمتد إلى مخزون القارئ من التجارب»[23].

إن فكرتنا قد يدخل تحتها الحديث عن عامية المتلقي،ن وكون التلقي شفاهياً أو غيره من العوامل دون وضع الكل في سلة واحدة، فنحن ندرك – تماماً – اختلاف تأثير هذه العوامل، وتفاوت حضورها بين شرائح المتلقين، فضلاً عن تفاوت التأثير المتوقع بين فئة وأخرى ولكننا لا نملك خريطة للمتلقين، أو إحصاءات عنهم غير أن «من الواضح أن السمات التاريخية التي كانت تؤثر على المؤلف في العصر الذي كتب فيه النص تبلور صورة القارئ المقصود»[24]، برغم كوننا لا نملك سوى افتراض مدعوم – فيما نرى – بأدلة ربما تثبت أمام الفحص العلمي.

هل يجوز، على هذا النحو، أن نراجع نقد العقاد لشعر شوقي من جهات عدة، جاءت أغلبها داخل متن القصيدة، دون استهلالها الذي لم يمسسه نقد العقاد بشيء على الإطلاق؟

القارئ المثالي والنقد التكويني:

القارئ المثالي مفهوم افتراضي بامتياز. إنه يدور حول كون المبدع ذاته هو القارئ المثالي المفترض لعمله؛ بما هو المتلقي الأول له.

يرتبط نقد القارئ بالحديث عن النقد التكويني - تبعاً لفهمنا - من جهات عديدة، لعل أبرزها كون تاريخ التلقي جزءاً من عملية التلقي ذاتها؛ على معنى كون الجدل حول صاحب النص - في فترة شوقي بصفة عامة - جزءاً من الآليات المحيطة بعملية التلقي ذاتها، ومكوناً من حواشي النص، إن لم يكن في أصوله ومتنه؛ فالتحليل التكويني، حتى حين يختص بموضوع الكتابة لابد وأن يصادف مسألة التلقي باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من عملية إنتاج المعنى[25].

فكرة القارئ المثالي تدور حول مراجعة الكاتب لأعماله؛ بمعنى أن يكون قارئاً لها، وساعتها يراعي القوانين الحاكمة للتلقي وقت إبداع العمل نفسه، بصفة أساسية، وكذلك البحث عما يخلّد عمله فيما بعد، من جهة أخرى. إنه يؤدي ساعتها دوراً مزدوجاً (قارئ ومؤلف) وربما تطرفنا فزدنا كونه ناقداً أيضاً، يبحث في نصه المكتوب عما يألفه القارئ ويباغته في الوقت ذاته بحثاً عن «إشباع النموذج النوعي الذي نتوقع منه» أو «أن يقوم بتوظيف ماهر جديد لبعض الشفرات المعروفة من قبل تبعاً لتعبيري الدكتور صلاح فضل[26].

ولعل شاعرنا كان يعي ضرورة مراجعة نصه والعكوف على قراءته، وهو ما يبدو من المعروف عنه من إعادة ترتيب الأبيات، وصولاً إلى النقطة التي تصلح بادئة للنص؛ تلك التي اهتم بها

النقد التكويني، وتحدث عنها بوصفها «لحظة حاسمة يصل إليها الكاتب يصبح فيها مشروعه قابلاً للحياة وعلى الناقد أن يسعى إلى توضيحها»[27].

وإذا كان تلقي القصيدة لا يتم دفعة واحدة ويأتي في شكل «عضواني» كما سبق من كلام «ياوس» واستحالة إدراكها دفعة واحدة، فالحديث عن تشكل القصيدة وكتابتها على نحو تدريجي أولى. الأمر بديهي بدرجة بينة، ولعلنا نقول مع (مارك بييري) «لا يخضع تكون القصيدة أو الرواية تماماً، على العكس مما هو عليه في مجال الكائنات الحية، لبرنامج مسبق، ولا تديره إجرائية وحيدة ولا غائية بسيطة، ولا حتى تطوير منسجم لنموذج. فالضياع والانسياق واللامتوقع كلها أمور يتواتر احتمالها بصورة أكبر من الرغبة في الإيجاز ومن التطور الخطي ومن المتوقع. فتكون العمل الأدبي ليس تكوناً عضوياً بل هو بالأحرى يتصل بالتركيب وبمنطق يختلف عن منطق السببية»[28].

وفي ظني، وجوب أن نتخلى عن «تصور القارئ»، وأن نبحث في القارئ الحقيقي؛ الإنسان من لحم ودم بمعنى أن نبذل مجهوداً في الدراسات الميدانية من جهة، وأن نقيم اعتباراً للعوامل الاجتماعية من جهة أخرى بعيداً عن التجريد الذي يجتاح الكثير من مقولات التلقي التي تناست عمداً تكوّن النص من جماع نصوص كثيرة، حلت داخل المجتمع وتأثرت به، ثم ازداد التأثر في النصوص اللاحقة.

ولعل حديثنا السابق، والإشارة إلى جوانب خارج النص لا يعني العودة إلى تقديم الواقع الخارجي على حساب القارئ، ولكننا

نعني أن من أبعاد تلقي النص ما يحيط به من عناصر خارجية، وعليه نفهم تأثر الأسلوب بشخصية صاحبه دون القول بالتطابق بينهما. وبهذه الطريقة فإن التحليل النصي لا يقارب من العوامل الاجتماعية والثقافية المشتتة وغير المتجانسة بطبيعتها إلا تلك المظاهر التي تقوم بدور بارز في السياقات الإدراكية، سواء كان ذلك بالنسبة لمنتج النص عند إجرائه لعمليات التشفير الدلالي والجمالي. أو بالنسبة لمتلقي هذا النص عند ممارسته لفك الشفرة واستقبال البيانات المتضمنة، مما يدل في هذه العمليات الأسلوبية والبلاغية هو القدر الذي يستصفيه علم النص من السياقات الخارجية ليوجه إليه عناية خاصة[29].

أفـق التوقــع:

الاستهلال يحمل تاريخاً وتقاليد، تبعاً لمقولات النقد القديم. إنه يشكل واحداً من مواضعات البناء، وإذا سلمنا بذلك بان لنا أن «مثل هذه المواضعات هي مكونات مؤسسة للأدب، ومن هذا المنظور يمكن للمرء أن يدرك أنه من المضلل الحديث عن القصائد كونها كلاً منسجماً، وأنظمة طبيعية مستقلة، وتامة في ذاتها، وتحوي معنى محايثاً وثراً»[30] وعليه، فليس من قبيل المبالغة الجزم (أو الاحتمال) بكونه يؤثر في تركيب القصيدة من جهة، وتلقي لقارئ لها من جهة أخرى بما لا يخرج عن رهان بحثنا؛ حين نظرنا للاستهلال عند شوقي بوصفه موجهاً لوجهة النظر التي يُراد للقارئ التركيز عليها، وللبناء برمته. ولذا؛ فالاستهلال نفسه الذي

يحظى به العمل لدى قرائه الأوائل يفترض حكم قيمة جمالياً تم إصداره بالإحالة على أعمال أخرى سبقت دراستها»[31].

لا تبتعد مفردات نقد التلقي عن القارئ إلا بمقدار. وسرعان ما تعود إليه سريعاً. وما تطرحه من أمور بعيدة عن القارئ - في ظاهرها - تقترب للغاية منه؛ بما أنه قد جاء؛ «ليقلب المقولة تماماً ويركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه»[32]. إن القارئ هو الأساس، غير أن مراعاة تاريخ التلقي والظروف المحيطة بالنص برمته ربما كانت أمراً على الدرجة ذاتها من الحسم والأهمية. وكذلك يبدو ما لم يُقل في النص على الدرجة ذاتها من الأهمية، وهو ما يرتبط بفكرة الفراغات التي تحدثت عنها كثير من أدبيات النظرية. ولعل من ضمن مفهومات المتلقي توضيح - أو تخيل - «معالم دور القارئ باعتباره بنية نصية لا تطبق كاملة إلا حين تثير عمليات مركبة في ذهن القارئ. ومرجع ذلك أنه على الرغم من تقديم الرؤى النصية نفسها إلا أن تجمعها التدريجي ونقطة التقائها لغوياً وبالتالي فلابد من تخيلها. وهذه هي النقطة التي تبدأ عندها البنية النصية لدوره في التأثير على القارئ. وتثير التعليمات المقدمة صوراً ذهنية تحيي ما هو متضمن لغوياً ولو لم ينص عليه. ولابد لتتابع الصور الذهنية من الظهور في أثناء عملية القراءة مع ضرورة تكييف التعليميات الجديدة بصورة مستمرة وهو ما يؤدي إلى إحلال الصور التي تتكون وإلى تغير وضع نقطة التميز التي تميز بين المواقف التي يتم اتخاذها في عملية بناء الصور. لذا فإن نقطة تميز القارئ ونقطة

التقاء الرؤى تبدأ في التداخل في أثناء النشاط التصوري، وبالتالي تجذب القارئ رغماً عنه إلى عالم النص»[33].

وعلى الطرف الآخر، فإن تاريخ شوقي مع «التجريب»[34] - مع التجاوز في اللفظ - لم يكن مشجعاً له، بما أفضى بالرجل إلى أن تكون الثورة على أفق التوقع خارج حساباته إلى حد بعيد، ولكنه - في الآن ذاته - مغبون إن قلنا بمجاراة ما اعتاده المتلقي. «إن إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول - بغية وصف تلقي العمل والأثر الذي يحدثه - كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدده، وتقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظات التاريخية التي ظهر فيها»[35]. وعلى هذا المعنى لمفهوم «أفق التوقع» يبدو أن مراعاة ما يألفه المتلقي ربما كان أكثر تأثيراً من غيره من اعتبارات البناء؛ وربما شططنا فظننا «أفق التوقع» واحداً من مكونات الأدب عموماً، وواحداً من أسس التجربة لدى الجمهور المعاصر واللاحق، ولكل بحسب أفق توقعه الخاص به؛ ذلك أنه يفي بما يتطلبه المتلقي ويتوقعه ولعل هذا ينطبق على موضوع «الاستهلال»؛ إذ نقرأ «الخطاب» من عنوانه. ومفهوم «أفق التوقع» مهاد يؤشر لوقوع التفاعل بين المعتاد والمفاجئ أو بين الصريح والضمني. إن ما هو صريح يدفع القارئ إلى الاستسلام للمبدع، بحكم تعود المتلقي، له وانتظاره له. ولا ريب أن شوقياً كان يكتب تبعاً لمفهوم يعتبر تعدد الموضوعات المنسجمة أصلاً فيها، ومن ثم يكون تفاوت المستويات بين هذه المنسجمات وارداً ليكون - تبعاً لذلك - تصدير الجيد منها نتيجة طبيعية.

أضرب مثلاً بقصيدة (بعد المنفى)، ومطلعها:

أنادي الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعي لو أثابا

وهي التي قالها بعد العودة من المنفى في أسبانيا، فرصف مقدمة طللية ربما جاءت لتتوازى مع ظعنه عن الأندلس وارتباطه الكبير بها من جهة، وليؤكد على عودته عربياً متمسكاً بموروثه، بصورة أكبر مما رحل. إنه لم «يتلوث» بغربية تجعله «يرتد» عن مواضعات أدبه القديم الرائد. إنه يبدو وكأنه يكتب الشعر من جديد، بتاريخه الطويل، الذي يسترجعه منذ مهده الأول.

وتأتي المباشرة تقنية أساسية في قصيدة «أيها العمال»، فيقول:

أيها العمال أفنوا الـ عمر كدا واكتسابا

وأحياناً ترتبط القصيدة بمطلعها؛ فقصيدة مثل «على سفح الأهرام» تستهل أبياتها بالإشارة إلى الأهرام برغم كونها جاءت ترحيباً بأمين أفندي الريحاني، الأديب السوري، فيقول شوقي:

قف ناجِ أهرام الجلال، وناد: هل من بناتك مجلس أو نادِ

فجاء استهلال القصيدة بالحديث عن الأهرام مشعاً على القصيدة كلها، فيدور ذكر الأهرام كثيراً على مدار القصيدة، بما لا يفاجئ المتوقع من المتلقي. إن اللجوء إلى «تاريخ التلقي» شرط لازم لفهم الآداب القديمة»[36].

من قيم التراث إلى قيم السيطرة:

ورث شوقي قيماً كثيرة تخص – بدرجات متفاوتة – القصيدة العمودية التي برع فيها، تتراوح تلك القيم بين الصوتية وتلك التي تقوم على لفت الانتباه في بداية القصيدة. ولعل درس هذه المباحث من جهة التلقي يختلف - إلى حد ما - عن غيرها من الطروحات ووجهات النظر.

أ - التصريع:

واحد من موروثات القصيدة الموزونة المقفاة التي كان شوقي يكتب على غرارها، وقد شاع في نصوص شوقي بدرجة لافتة، واستخدام التصريع بكثرة في استهلالات شوقي يدل على اهتمامه بهذه القيمة الموسيقية وتسخيرها لأسر المتلقي وذائقته منذ البداية، بما يجوز معه أن نتساءل هل تحول التصريع إلى عنصر آلي؟ أم أنه عنصر عفوي (برغم تعمده) يؤدي إلى الإقناع؟ ليكون في نهاية الأمر واحداً من القيم الموسيقية التي تعد وسيلة للتركيز على المبنى دون المعنى الذي قد يتسم بالاستطراد.

ولا تبغي سطورنا دراسة التصريع من وجهة نظر عروضية؛ إذ وفر علينا أهل العروض ذلك والتفتوا إلى دور التصريع من جهة البناء العروضي.

وقد أدلى البلاغيون القدامى بوجهات نظر قريبة من التأثير في المتلقي التي تبغي سطورنا التركيز عليها، فيقول حازم القرطاجني: «فإن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس

لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها. ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك»(37).

ولا يبتعد رأي القرطاجني عن قول الدكتور محمد الهادي الطرابلسي «من المستحب إن لم نقل من المشروط في نظم الشعر عند العرب أن يُصرع الطالع حتى يدل آخر الصدر على العجز، تنبيهاً على القافية التي ستجرى وتلتزم. وفي «الشوقيات» نزعة جديدة إلى تطبيق هذا الشرط إلى جانب بقية الشروط»(38).

التصريع في جوهره استجلاب للمتلقين وتوظيف للذائقة الموسيقية التي تسهم في تسليم المتلقي، في النهاية، وهو ما جعله واحداً من أسس بنية النص من جهة وتلقيه من جهة أخرى. يبدو أن تعامل «الأمير» مع هذه التقنية الموسيقية على أساس كونها واحدة من عوامل تشكل قدراً من «الاستعداد الإدراكي» تبعاً لتعبير «فان ديك» الذي يريد أن «نسلم بأن مجموعة كبيرة من العوامل تلعب، في فهم النصوص، دوراً هو، من ناحية أولى، عام ودائم تقريباً بالنسبة للجماعة اللغوية وللفرد، ولكنه، من ناحية ثانية، لا يصلح إلا لهذا المتكلم ولهذا الموقف المحدد، سوف نسمي مجموعة العوامل المترابطة هذه الاستعداد الإدراكي»(39). أما الإلحاح على هذه التقنية فربما يعني كونها قد تجاوزت مرحلة «التقنية» التي قد يلجأ إليها حيناً ويتركها أحياناً لتكون واحدة من ثوابت القصيدة، ولتكون واحداً من أسسها وملامح شكلها، و«شكل الشعر حساس بوجه خاص لوضع المستمع. فالشرط الأساسي للتنغيم الغنائي هو

الثقة المطلقة في تعاطف المستمعين. وبمجرد دخول الشكل في الموقف الغنائي يتحول أسلوب الشعر فجأة»[40].

ويحصي الدكتور الطرابلسي (96) قصيدة من مجموع (321) لم يرد فيها الطالع مصرعاً. وإذا تأملنا فيه تبينا أن أغلب ما لم يصرع طالعه من القصائد إما قصيد عادي أو دون العادي قلما تصل أبياته أو تتجاوز المعدل المضبوط (وهو 31 بيتاً)، وإما أشعار قصيرة المدى متفرقة لم يُعن الشاعر بجمعها، وجمعت بعد وفاته، في الجزء الرابع. وهذا يثبت نزعة الشاعر إلى احترام التصريع في الطالع بعامة[41]. وليس الأمر مطرداً على النحو الذي يراه الدكتور الطرابلسي؛ إذ تجد بعض قصائده التي اهتم بها، وكانت ذائعة الصيت غير مصرعة. انظر إلى قصيدته المعنونة «يرثي أباه»، وهي التي قالها في رثاء أبيه فيقول:

سألوني لمَ لمْ أرث أبي؟ ورثاء الأب دين أيّ دين

إنها قصيدة لبث النجوى دون تحكيك شعري مفترض، يلتزمه شاعرنا في الأغلب، وهذه النجوى ذاتية بامتياز، وفي قصيدة رثاء شديدة الخصوصية ربما لا تتوافق والموسيقى الصاخبة.

إن الاستهلال في مجمله مرتبط بقيم وضرورات؛ موضوعية وبنائية. فالموضوعية يمكن اختبارها على الاشتياق للأطلال، والبنائية ربما تعني المعنى داخل القصيدة تارة، والغرض - بتعبير القدماء - تارة أخرى؛ وفي نص شوقي نجد قصيدة مثل «جسر البسفور»:

أمير المؤمنين، رأيت جسراً أمر على الصراط ولا عليه
له خشب يجوع السوس فيه وتمضي الفأر لا تأوي إليه

وفي أغلب الظن أن القصيدة تخلت عن التصريع هنا؛ لكونه لا يتوافق مع منحاها القصصي الذي يتراجع فيه دور الاستهلال، ولا يعدو كونه راسماً للجو الذي تدور فيه، مجرد تمهيد.

وهناك نوع من التصريع يعتمد الجناس، بحيث يصدم المتلقين بجناس عميق الدلالة لا يعني أكثر من القدرة اللغوية المتمكنة:

(1) **قم حيّ هذه النيرات حي الحسان الخيرات**

(2) **قف ناد أهرام الجلال وناد هل من بناتك مجلس أو ناد**

ولا نتحدث هنا عن نوع من التكثيف وتوجيه بؤرة الاهتمام، نحو قوله:

قم للمعلم وفه التبجيلا كان المعلم أن يكون رسولا

الأمر في المطالع:

تبعاً لما نراه من سيطرة الاستهلال بفعل الأمر، يبدو ملمحاً دالاً للحدس بالصيغة المهيمنة على استهلالات شوقي. إنه «الأمير» الآمر الناهي، الناصح الذي ترتدي أوامره زي النصح والإرشاد. وليس ببعيد عن هذا المسلك ما كان من اعتبار الشاعر – في القديم – حكيماً لا يُراجع، ومبصراً لا يُمارى. إنه الناصح الأمين والحكيم الذي ينظر ويرى ما لا يراه الآخرون.

ويرتبط بشيوع الأمر ما نظنه من رغبة شوقي في إنتاج نص خال من الفراغات يسد ثقوب المشاركة أمام المتلقي بما لا يقل

عن استسلام المتلقي لسطوة الأمير، فيُخرج بنية النص ومكوناته المحكمة متآزرة مع ثقافة القارئ المحدودة، وانبهاره بالمبدع، فضلاً عن ميراث ثقافي لا يخرج عن كون «الخوالد الرسمية في الشعر القديم استهلت طوالها في الغالب بفعل الأمر، تبينا نزعة الشاعر إلى رفع قصائده ذات الأغراض الاجتماعية خاصة إلى مستوى المعلقات الرسمية»[42]. المطولات تُفتح بالأمر، وبالطبع تشذ عن ذلك بعض القصائد الطويلة، التي لا تفتتح بالأمر؛ فيقول تحت عنوان «مصطفى كامل باشا» وهي قصيدة في رثاء «مصطفى كامل» جاءت في 64 بيتاً:

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مأتم والداني

وباب «الرثاء»(**) عموماً لا أثر فيه لأبيات تُستهل بفعل الأمر، يبدو أن خفوت الأمر أمام جلال الموت كان منطقياً. ومن جهة أخرى، فقصائد الرثاء مقبولة بالقوة عند محبي الشخص المرثي، ومتهمة عند غيرهم بما يعني أن المتلقي منقسم على نفسه في هذه النوعية.

وتبدو علاقة الاستهلال بالطول بيِّنة في قسم «النسيب»، كما يسميه صاحب الديوان قصائد النسيب في أبيات قليلة، وأغلبها يدور في فلك العشرين بيتاً. إن المتلقي منجذب - بطبعه - إلى قصائد الغزل.

والبدء بالأمر والإكثار منه يتعاضد معه اعتماد شاعرنا على «القصد» نحو المعنى المراد، دون تحليته في المطالع. أضرب مثلاً بقصد المطالع نحو ما عُرف بـ «أمن اللبس». وشوقي الذي عُرف

عنه التمكن من اللغة لم يعمد إلى محسنات لفظية؛ (السجع مثلاً) في مطالع قصائده حتى ما جاء من مثل:

قم للمعلم وفه التبجيلا　　　كاد المعلم أن يكون رسولا

فليس فيه ما عزف عنه من الوقوع في اللبس، فـ «أمن اللبس» - في المطلع - كان سمة أساسية عنده، فيعمد إلى تجنيب المتلقين استنزاف جهدهم في بداية القصيدة، وربما يشذ عن ذلك التوفير للمجهود قصائد قليلة، لم يأت اللبس فيها من مجاز بعيد أو قريب ولكنه من ألفاظ قد تغمض دلالتها؛ مثل قوله في افتتاح قصيدة «الانقلاب العثماني وسقوط السلطان عبدالحميد»:

سل «يلدزا» ذات القصور　　　هل جاءها نبأ الدهور

و«يلدزا» في لغة الترك اسم نجم، وقد سمي به قصر عظيم في الأستانة. إن احتياج المطلع إلى شرح، كما في هذه الحالة، أمر قليل الوقوع عند شاعرنا.

ويبدو - في الغالب - افتتاح القصائد بالفعل الأمر حال تركيز الشاعر على إثارة الحماسة واستثارة المتلقين، الذين يقتربون - هنا - من كونهم مخاطبين في خطابة حافلة، ولا ريب أن فعل الأمر مناسب لهذه الحماسة المستثارة؛ بحيث لا يدخل الأمر من وجهة نظر شاعرنا في احتمالية المناقشة أو التمهيد لما يريده بالجدل والمنطق. إنه هجوم على العقل وطلب لرد الفعل دون مقدمات أو تمهيدات. انظر إلى قصيدته (الأزهر):

قم في فم الدنيا وحيِّ الأزهرا　　　وانثر على سمع الزمان الجوهرا

فقد دفعته حماسته للموضوع للدخول مباشرة في الأمر بتحية ما يتبناه من وجهة نظر، وتتواصل أفعال الأمر:

واجعل مكان الدر إن فصلته — في مدحه - خرز السماء النيرا

واذكره بعد المسجدين، معظما — لمساجد الله الثلاثة مكبرا

واخشع ملياً، واقض حق أئمة — طلعوا به زهراً، وماجوا أبحرا

وربما يدعم ما نظنه من وجهة النظر هذه من فورة الحماسة التي أطلقت أفعال الأمر في الاستهلال ما نجده من تراجع لفعل الأمر بعد الاقتباس السابق؛ حيث لم يرد سوى مرة واحدة في قوله:

هزوا القرى من كهفها ورقيمها — أنتم - لعمر الله - أعصاب القرى

ونلحظ مع الدكتور الطرابلسي كون «القصائد المستهلة بالأمر تتميز بالطول، فثلثاها (33 من 50) قصائد تتجاوز كثيراً من عدد أبياتها معدل الأبيات في القصيدة عند الشاعر (وهو 31) وبعضها يتجاوز الثمانين»[43]. ونمثل بقوله:

(قصيدة على قبر نابليون)

قف على كنز باريس دفين — من فريد في المعاني وثمين (84 بيتاً)

(الانقلاب العثماني)

سل يلدزا ذات القصور — هل جاءها نبأ البدور (80 بيتاً)

(العلم)

قم للمعلم وفه التبجيلا — كاد المعلم أن يكون رسولا (66 بيتاً)

(الرحلة إلى الأندلس)

اختلاف النهار والليل ينسي — أذكرا لي الصبا وأيام أنسي (110 بيتاً)

ونستمر في التلاقي مع آراء الدكتور الطرابلسي الذي يقول «هذا الاستهلال يستدعي للقصيدة جلال القديم، ويجمع فيها بين جدة الأحداث وعارض المناسبات وأصالة المنهج في إنشاء الكلام، جمعاً غير محبب عند ذوي الأذواق المتغيرة، محبباً عند من لا ينشط ذوقه إلا بملازمة الأصيل المتعود»(44). وذلك شأن العصر وذوقه، والأمير وطموحه، ولعل التزام الأمر بظاهر معناه عند شوقي، في أغلب قصائده، وكونه مباشراً وملزماً للمتلقي بموقع المستمع البعيد عن الاشتراك في تطارح التواصل ووجهة النظر، يجعل المتلقي أكثر ميلاً للتسليم باستهلال النص وما يليه.

الحــــذف:

يدخل الحذف في رهان البحث من جهة كونه علامة على تعلق المتلقي بالنص قبل أن يلج إليه، فيكون الغائب من النص اتصالاً لتعلق المتلقين بمبدعهم الأثير، وبخاصة ما كان من يكثر عنده من الحذف في الاستهلال.

نبدأ بحذف حرف النداء، وهو ما عده الدكتور محمد الهادي الطرابلسي «من خصائص المطالع»(45)، والاستغناء عن حرف النداء إهمال لدوره الذي يقتصر على التنبيه، فيكون حذفه نوعاً افتراض بديهية الالتفات والانتباه الذي يبديه المستمع للأمير؛ فلفت النظر واستدعاء خاطر المتلقي وإثارة اهتمامه تتنافى مع طموح «الأمير» الذي قد يستنكف من افتراض تحول الخاطر عنه، أو - بصيغة أخرى - نوع من اتصال الكلام السابق بما يظنه من تعلق الناس بشعره. وهذا التفسير الذي نذهب إليه قد يتعارض مع

ما ذهب إليه الطرابلسي من تفسير هذا الحذف بوصفه إبرازاً للمنادى لفظاً وتقوية لا على مستوى المعنى، ويضرب مثلاً، بمطلعين هما:

(1)جبريل،هلل في السماء وكبر   واكتب ثواب المحسنين وسطر

(2)أبا الهول، طال عليك العُصُر   وبلغت في الأرض أقصى العُمُر

والحق أن هذا الحذف فيه من الآلية ما فيه، وربما جرى الحذف مجرى الكلام العادي، غير أن الحذف في المطلع يجب أن ننظر إليه بحسب مكانة المحذوف وتصدرها بحيث يكون البدء بالمحذوف نوعاً من اتصال الكلام السابق سواء من سياق القصيدة المعلوم سلفاً، أو من عنوانها في بعض الحالات النادرة، أومن جريان الحذف مجرى عادياً لا يعول المتلقي عليه، ولا يذهب في تفسير المحذوف مذاهب شتى.

وقد يكون حذف حرف النداء في نداء الأعلام أمراً بديهياً من وجهة نظرنا لنص شوقي؛ فهو مظهر لحذف الإيهام المفترض في نداء العلم، بينما يجري خطاب شوقي في صورة تبحث عن المطلق.

نريد أن نبحث في شكل آخر للحذف، ففي قصيدته «عاد لها عرابي» والتي قالها في «أحمد عرابي» يبدو الحذف في المطلع واضحاً.

يقول شوقي:

صغار في الذهاب وفي الإياب   أهذا كل شأنك يا عرابي؟

ولعل بداية القصيدة بسؤال يفتح الباب واسعاً أمام تنشيط

دور القارئ وتفعيل قدراته الكامنة وصولاً إلى إجابة مفترضة منه، تجعل النص جدلياً – في ظاهره على الأقل – أو لنقل دراميا بين الذات المبدعة والذات المتلقية. غير أن مجيء السؤال بعد تقدمة تقريرية في صدر البيت يجعل من السؤال شركاً لتوريط المتلقي في التأمين على وجهة النظر التي جاءت في الصدر، وليكون العجز/ السؤال مجرد خادم أمين له؛ فهو – يريد بصدر استهلاله تمرير حكم معين. إنه يريد أن ينفي – بسؤاله – دور المتلقي بدلاً من أن يكون السؤال استجلاباً لمشاركته. إنه الاستهلال الذي يصادر على المشاركة المتوهمة بفعل السؤال بما يقلص دور القارئ.

إنه يؤكد منذ البداية على إدانة موقف عرابي عن طريق السخرية منه، وربما تعمد شوقي السخرية بما هو ربيب القصر؛ فالسخرية – هنا – تخرجنا من النص إلى ما يحيط به من شفرات ومواقف معلومة تاريخاً – الآن – وسياقياً وقت التلقي البكر للقصيدة؛ إذ كان معلوماً بالضرورة توجه شوقي المضاد لعرابي الذي يقف موقفاً مضاداً لخندق شوقي، ومن حوله، مما ينبغي أن نعتبر معه – في وقتنا الحالي – «إعادة تصور الميول التاريخية لجمهور القراء الذي يستهدفه المؤلف وكشفها معه»[46]؛ وميول القارئ لا تختفي تماماً، بل تبدأ في تكوين خلفية وإطار مرجعيٍّ لعملية الإدراك والفهم»[47].

وعلى الرغم من كون الاستهلال – هنا – قد جاء عبر الاستفهام، فإنه ينفي فعل المشاركة، في غياب الـ «هو» (المتلقي) عن تركيبته ومعناه وليعتمد ثنائية (أنا = شوقي، أنت = عرابي)

مفترضاً - في رأيي - ذوبان الغائب في ذات المتكلم التي راحت تسأل في الصدر لتنفي في العجز. الذوبان هنا مردود إلى احتلال «أنا» موضعين من التركيب في الاستفهام وجوابه.كما كان غض الطرف عما بين «الذهاب والإياب»، وعدم الالتفات إلى ما بينهما نفياً للثورة العرابية ذاتها، أو محاولة التوقف أمامها بوصفها جوهر الحدث المستفهم عنه. إنها فترة الـ «هشيم»، برغم كونها محور الحدث الأساسي. لقد توقف عند الذهاب والإياب تاركاً ما بينهما من «عمر»، بكل أحداثه، غاضاً الطرف عنه برغم كونه محور الأسباب التي دعت للسخرية أساساً، بما يدعمها من «التفات» من الغائب إلى المخاطب.

الحكمـــة:

يشيع عند شوقي البدء بالحكمة، وقد نرى ذلك نوعاً من مراعاة القديم، وقد نراه نوعاً من التمسك بمفهوم الشاعر الحكيم الذي يرى في نفسه مصدر الحكمة ومنتهاها. غير أننا نريد أن نلتفت لوجهة نظر أخرى تبدأ من التسليم ببداهة كون النص «رسالة»، لها طرفان أساسيان (مرسل ومستقبل) فإذا تسلط أحدهما من البداية وبدأ رسالته بحكمة تجر القصيدة إلى مناقشتها (الحكمة) دون التواصل القائم على الحوار لبدا جوهر وجهة نظرنا لاستهلالات شوقي.

ومادمنا نريد النظر لشيوع الحكمة في الاستهلال من جهة كونها تتسلط على التواصل فقد سلمنا - سلفاً - بكون «الرسالة في الأعمال الأدبية يتم نقلها بطريقتين، فالقارئ «يتلقاها» بتجميع

أجزائها. وليس ثم نسق مشترك ويمكن القول على أحسن الفروض بإمكانية نشأة نسق مشترك من خلال العملية نفسها. وإذا بدأنا بهذه الفرضية فلابد من البحث عن بنى تمكننا من وصف الشروط الأساسية للتفاعل وحينئذ فقط يمكن لنا أن ننفذ على التأثيرات المحتملة الكامنة في العمل الأدبي. ولابد لهذه أن تكون ذات طبيعة مركبة، فعلى الرغم من احتوائها في داخل النص فهي لا تؤدي وظيفتها إلا حين أثرت على القارئ... أما الجانب المؤثر فهو الوفاء بالجانب الذي تم تكوينه مسبقاً من خلال لغة النص. لذا فأي وصف للتفاعل بين بنية التأثيرات (النص) وبنية رد الفعل (القارئ)[48].

ومن جهة أخرى، يستخدم شوقي الحكمة أداة لتعزيز «المقدمة العامة في القصيدة أو مقدمة قسم أو أكثر من قسم»[49]. لا تهمنا في هذه الحالة مقدماته التي قامت رأساً على أبيات حكمية حيث كانت الحكمة تمثل قسماً من أقسام القصيدة مستقبلاً بذاته. وإنما تهمنا الأبيات الحكمية المنفردة التي تدخل في تكوين المقدمة أو مجموعة الأبيات التي تتكون المقدمة بها وحدها.

فالحكمة أداة في مقدمة القصيدة تلعب دوري المنبه إلى الاتجاه العام الذي يتخير الشاعر السير فيه، والمثل الأعلى الذي يشترك فيه مع القارئ وبمقتضاه يرتبطان وتتم شروط العقد الذي بينهما. فالشاعر بنصب الحكمة في المقدمة يعرب عن نزعته إلى السير في منهج تحليلي تمثل الحكمة فيه نقطة الانطلاق، ويمثل الغرض المقصود نقطة الوصول. فالحكمة في هذه الحالة تشع على

كل جوانب القصيدة بحيث يستطيع المتقبل التقدم في القصيدة من بيت إلى آخر إلى ما شاء الله، دون أن يفقد أي بيت منها أثر النفس الحكمي المبثوث في مستهل القصيدة.

وقد يأتي شوقي بالحكمة منحصرة في بيت واحد هو الطالع فيضمنها برنامجه الكامل ويلخص فيها غرضه الرئيسي، كاستهلاله قصيدته الغزلية «عيد الوفاء» بقوله:

أما العتاب فبالأحبة أخلق والحب يصلح بالعتاب ويصدق

وقد كان العتاب، محور هذا الطالع، أبرز المعاني الغزلية في القسم الغزلي من القصيدة.

وقد استهل الشاعر قصيدة «الهلال» بطابع حكمي كذلك فقال:

سنون تعاد ودهر بعيد لعمرك ما في الليالي جديد

وفي قصيدته «مشروع 28 فبراير» التي يفتتحها ببيت حكمة يقول:

أُعدت الراحة الكبرى لمن تعبا وفاز بالحق من لم يأله طلبا

فتكثر أبيات الحكمة على مدار القصيدة، فيقول مثلاً:

وكل سعي سيجزي الله ساعيه هيهات يذهب سعي المحسنين هبا

أو يقول:

لا تثبت العين شيئاً، أو تحققه إذا تحير منها الدمع واضطربا

أو يقول:

إذا رأيت الهوى في أمة حكما فاحكم هنالك أن العقل قد ذهبا

وعلى سبيل الختام لهذه السطور التي تصدت لنص أمير الشعراء ربما يجب عليها التأكيد لاحتياجها لمباحث أخرى تعضدها، تبحث في التلقي الشفاهي وأثره وتقيس التآزر بين البدء والختام بوصفه مكملاً لدائرة الاتصال، وتبحث في الاختلافات بين نصوص المعارضات - على سبيل المثال - ونصوص المناسبات، أو بين نصوص تُلقى في محافل وأخرى تنشر أولاً في الجرائد. دراسات تبحث في تطور أمر الاستهلال على مدار فترات إبداع الراحل الكبير. لا نزعم أننا أحطنا بشعر شوقي أو بنظرية التلقي، وربما كان في قابل الأيام الاستكمال.

الهوامش

(1) حمد لحمداني: نظرية الأدب من منظور التفاعل المتبادل، **مجلة ثقافات** (مجلة فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين) العدد (9) شتاء 2004م، ص 141.

(2) ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، (حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، سوريا، ط 5، 1981م، ج 1) ص218.

(3) السابق: ج 1، ص 225.

(4) حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب الخوجة، (دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986م)، ص 286.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر: تحقيق د. عبدالعزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، 1985م، الرياض، السعودية، ص 24.

(6) ستانلي فيش: هل يوجد نص في هذا الفصل؟ (سلطة الجماعات المفسرة) (ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2004م)، ص 67.

(7) ميشيل أوتان: **سيميائية القراءة، ضمن كتاب «بحوث في القراءة والتلقي»** (ترجمة: د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1998م)، ص 72.

(8) هانس روبرت ياوس: **جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي** (ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2004م)، ص 89.

(9) السابق: نفسه.

(10) جوناثان كللر: القدرة الأدبية، ضمن كتاب **نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، (تحرير: جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999م)، ص 193، وما بعدها.

(11) سعيد مصلح السريحي: قراءة البياض، **مجلة علامات**، النادي الأدبي، جدة، ج 23، م، مارس 1997م، ص 62.

(12) أحمد مطلوب: **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، (مطبوعات المجمع العلمي العراقي، العراق، 1983م، ج1)، ص 391، ج 2، 388.

(13) د. الطاهر روابنيه: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم ضمن منشورات مؤتمر جامعة عنابة، الجزائر، ص 141).

(14) ج. هيو، سلفرمان: **نصيات (بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية)** (ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان 2002)، ص 51.

(*) وقد عززت نصوص الإسلام الحنيف مكانة النيل في الوعي العربي؛ إذ جاءت نصوص كثيرة في فضل النيل ومحاسنه، نذكر منها ما جاء في كتاب «الجنة وصفة نعيمها وأهلها» في صحيح مسلم، وتحديداً في باب «ما في الدنيا من أنهار الجنة» قوله - صلى الله عليه وسلم - «سيحان وجيحان والفرات والنيل كل من أنهار الجنة»، راجع: صحيح مسلم، ج 8، ص 149، الحديث رقم (7340) من طبعة دار الجيل، بيروت.

(15) فولفجانج إيزر: **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، (ترجمة: د.عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2000)، ص 27.

(16) ندرك تماماً أن المقصود بالاستهلال يتجاوز البيت الأول منفرداً، ولكننا آثرنا هذا المنحى لأمور منهجية.

(17) فولفجانج إيزر: **فعل القراءة**، مرجع سابق، ص 36.

(18) يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري «بنية القصيدة»** (ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد فتوح أحمد، مصر، دار المعارف، 1995)، ص 51.

(19) يوجب علينا تأمل كلام العميد هنا أن نتساءل عن أثر التلقي الجمعي واحتياجه للدرس، وهل كان شوقي يراهن على تأثير ذلك التلقي في محفل من الناس على تناولهم للقصيدة؟ وهو أمر مهم غير أنه يصطدم باحتياجه لبعض المعلومات المحيطة بالنص وظروفه المحيطة ومتلقيه.

(20) د. طه حسين: **حافظ وشوقي**، (مكتبة الخاجي، د. ط، د.ت)، ص 29، 30.

(21) هانس روبرت ياوس: **جمالية التلقي**، مرجع سابق، ص 76 هامش رقم 63.

(22) بول زمتور: **مدخل إلى الشعر الشفاهي**، ت: وليد الخشاب، (مصر، دار شوقيات، 1999)، ص 234.

(23) فولفجانج إيزر: **فعل القراءة**، مرجع سابق، ص 193.

(24) السابق، ص 39.

(25) هانس روبرت ياوس: **جمالية التلقي**، مرجع سابق، ص 89.

(26) راجع د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 235، 1999م.

(27) بيير مارك دو بيازي: **النقد التكويني، ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، (ترجمة د. رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، مايو 197م)، ص25.

(28) السابق، ص 44.

(29) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص 228، ولا يخرج عن هذا الإطار ما يتحدث عنه أصحاب النقد التكويني من أن «دراسة معطيات السيرة الذاتية التي تساعد على التحقق من التأويل، ولكنها لا تأخذ أهميتها ومعناها إلا من خلال قراءة النصوص». راجع: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 98.

(30) جوناثان كللر: **القدرة الأدبية** ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، مرجع سابق، ص 193.

(31) هانس روبرت ياوس: **جمالية التلقي**، مرجع سابق، ص 40.

(32) د. ميجان الرويلي، د. سعد البازمعي: **دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصرا**، (المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2000)، ص 191.

(33) فولفجانج إيزر: **فعل القراءة**، مرجع سابق، ص 41.

(34) يحتفظ تاريخ شوقي الأدبي بموقفين صادمين؛ الأول حين سد عليه الخديوي باب المسرح – مؤقتا – وهو موقف يبدو هينا إذا قيس بالثاني؛ حيث يروي أحمد شوقي أنه بعث بقصيدته:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

إلى أستاذه عبدالكريم سلمان، لينشرها في «الوقائع المصرية»، وهو يعلم أنه مجرد بابتداء مدحه للجناب العالي بغزل موقع، فطلب من شيخه نشر المدح دون الغزل، وتمنى الشيخ نشر الغزل دون المدح وحجبت السلطة القصيدة مدحاً وغزلاً، يقول شوقي: «فلما بلغني الخبر لم يزدني علماً بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله، وأن الزلل معي إذا أنا استعجلت».

وربما – تبعاً لسياق الفترة ذاتها – من جهة، وطبيعة السياق الإبداعي من جهة أخرى لم يكن من الجائز أو الممكن أن تتوقع ثورة يقودها شوقي "الأمير" على المواضعات الإبداعية.

ويعلق الدكتور مجدي توفيق تعليقاً مهماً، إذ يقول «فهذه النظرة تريك أثر البديع في كتاباتهم وفي نقدهم القصيد. فأما الكتابة فهذا نمط منها تكثر فيه الاستعارة مع القصيد إلى معنى يراد ويفهم، وأما النقد فمذهبهم في وحدة الأغراض». راجع د. مجدي توفيق: مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان، (هـ.م.ع.ك، 1997)، ص 255.

والأمر يمكن أن ينطبق عليه مقولة هانز روبرت ياوس: «إن الإطار التاريخي المتواصل الذي يظهر ضمنه العمل الأدبي ليس سوى سلسلة متوالية من الأحداث الموضوعية التي يمكن اعتبارها في ذاتها لأنها ممكنة الوجود بمعزل عن كل مؤرخ ملاحظ. فلا تصبح هذه القصة حدثاً أدبياً إلا بالنسبة لمتلقيها»، راجع: جمالية التلقي، مرجع سابق، ص 43.

(35) فولفجانج إيزر: **فعل القراءة**، مرجع سابق، ص 44.

(36) هانس روبرت ياوس: **جمالية التلقي**، مرجع سابق، ص 51.

(37) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 283.

(38) د. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات** (المجلس الأعلى للثقافة 1996م)، ص 53.

(39) فان ديك: **بناؤه ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص**، ترجمة: جورج أبوصالح (مجلة العرب والفكر العالمي: مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد الخامس، شتاء 1989م)، ص 72.

(40) ميخائيل باختين: **ضمن كتاب مداخل الشعر**، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوي (هـ. ع. ق. ث 1996م)، ص 58.

الاعتبارات السياسية وأثرها في شعر شوقي

مصطفى يعقوب عبدالنبي

مقدمـــة:

ربما لم يرزق شاعر في تاريخ الأدب العربي، من اهتمام الأدباء والنقاد، ومن إعجاب الناس بشعره كالشاعر شوقي، وقد تجلى هذا الاهتمام الدال على مدى الإعجاب في هذا السيل الزاخر من المؤلفات والدراسات والأبحاث التي تناولت شوقي وشعره، إما كمؤلفات ودراسات قد اختصت وحدها بشوقي أو دراسات قد تناولته ضمن شعراء جيله . هذا بجانب مئات الدراسات الأكاديمية والأطروحات الجامعية التي لم تترك جانباً من جوانب شعره إلا وقد تناولته بالبحث والتحليل، فضلاً عن كم هائل من المقالات التي لا سبيل إلى حصرها والتي مازال القارئ يطالعها بين الحين والحين.

وعلى الرغم من أن شوقي قد قتل بحثاً ودرساً بحيث أصبح لا مزيد لمستزيد، إلا أننا نعتقد أنه مازال هناك من الجوانب المجهولة التي غابت عن أعين الباحثين ما يستحق البحث والدراسة. ومن هذه الجوانب، جانب على قدر كبير من الأهمية وهو؛ دور الاعتبارات السياسية في تصرف شوقي في شعره.

وشوقي - شأنه في ذلك شأن الغالبية العظمى من الشعراء - كان يراجع شعره وينقحه قبل إذاعته على الناس وإذا كان مثل هذا

التنقيح أو المراجعة من الأمور المألوفة لدى الشعراء، إلا أنه من الغريب كل الغرابة أن يصدر شيء من التعديل والتصرف من شوقي على شعره بعد نشره في الصحف وإذاعته على الناس، فيسقط بيتاً أو آخر أو يستبدل بيتا بآخر، لنجد القصيدة في الديوان قد خلا منها هذا البيت أو ذاك، وربما زيد فيها بيت أو آخر لم يكن موجوداً في نص القصيدة الأصلي عند نشرها في الصحف الصادرة في حينها حيث نشرت لأول مرة. ومن الجدير بالذكر أننا قد رصدنا بعضا من تلك الحالات التي تصرف شوقي فيها بالحذف أحياناً وبالإضافة أحيانا أخرى[1].

والحقيقة أن تصرف الشاعر في شعره بعد إذاعته على الناس أو نشره في الصحف والدوريات، هي من القضايا الأدبية التي غابت عن جمهرة كبيرة من النقاد والباحثين، فاكتفوا بما بين أيديهم من دواوين مطبوعة في صورتها النهائية قد ستر الشاعر فيها عيوبه ونقائصه فأسقط ما أسقط من أبيات أو أضاف ما أضاف من أبيات سواها حتى يخرج شعره بعد المراجعة والروية والتنقيح في صورة ترضي الشاعر، حتى وإن كان هذا الشعر لا يعبر عن حال الشاعر حين جاشت عواطفه وقت النظم.

وليس بخاف أن مثل هذا التصرف الذي قد يجريه الشاعر في شعره بعد نشره في الدوريات، أي أصبح متداولاً بين القراء، يعكس بعض قضايا النقد الأدبي التي لا يكتمل حظها من البحث والتحليل، إلا بدراسة وتتبع مثل هذا التصرف، كالتطور اللغوي عند الشاعر وتطور جماليات الصورة الفنية لديه ومبلغ هذا التصرف من التوفيق والإجادة ، كذلك فإن النقد الأدبي لابد وأن يأخذ في اعتباره

طبيعة الأسباب التي حدت بالشاعر أن يجري مثل هذا التصرف والتعديل في شعره بعد نشره في الدوريات، وهل هذه الأسباب ناتجة عن تغير الظروف المحيطة بالشاعر، وهل تلك الظروف، ظروف اجتماعية أو سياسية أو نفسية، أم أن الشاعر لا يود أن يترك مكاناً للنقاد يتناولون شعره بما لا يرضيه.

وإذا كان من حق الشاعر أن يتصرف في شعره كما يشاء قبل أن يرى النور، بمعنى أنه لا سلطان للنقد عليه لأن الشاعر في مرحلة النظم، أي في مرحلة المخاض الشعري - إن صح التعبير - ولم ينته بعد من تسطير تجربته الشعورية على الورق .غير أن الحال ينقلب تماماً عندما ينشر الشاعر قصائده في الدوريات ويطالعها الكافة فهي في هذه الحالة أشبه بالوثيقة التاريخية المسجلة والمحسوبة على الشاعر، بحيث لا مجال للشاعر أن يتنصل منها أو من بعض أبياتها أو حتى يضيف من عنده أبياتا قد بدت له إضافتها بعد نشرها.

شوقي وعلاقته بالقصر:

من المعروف أن شعر الشاعر - أي شاعر - هو ترجمان لأطوار حياته، ومن منطلق هذه الحقيقة ، فإن المتأمل في حياة شوقي سوف يجد أنه كان ربيب نعمة القصر أياً كان من فيه، ونعني بالقصر هنا؛ الجالس على عرش مصر. ولا شك أن قدراً كبيراً من شعر شوقي السياسي لا يفهم على وجهه الصحيح بغير فهم وإدراك طبيعة العلاقة بينه وبين الجالس على عرش مصر ، وإذا كان هذا الشعر - كما يبدو للقارئ - مرتبط بتاريخ مصر فهو مرتبط أشد الارتباط بالجالس على عرشها والدليل على ذلك ما يلي:

1 - أن الخديوي توفيق قد أرسله على نفقته الخاصة في بعثة إلى فرنسا ليكمل دراسته في الحقوق لمدة ثلاث سنوات (1890-1893) [2]، لهذا نجد شوقي يقول في مقدمته الطويلة التي كتبها في الطبعة الأولى من «الشوقيات» التي صدرت سنة 1898: «جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان، إلى أن رفعت إلى الخديوي السابق - يقصد الخديوي توفيق - قصيدتي التي مطلعها:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية، وكان يحررها أستاذي الشيخ عبدالكريم سلمان فدفعت القصيدة إليه، وطلبت منه أن يسقط الغزل وينشر المدح فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل» [3].

إذن فقد تكونت في البداية لدي شوقي بوصلة سياسية - إن صح التعبير - يتجه أينما اتجه قطبها نحو القصر وساكنه ولا يهم اسم ساكن هذا القصر سواء أكان توفيقاً أم غيره كعباس وحسين وفؤاد، بدليل أنه أراد أن يسقط الغزل ويبقي على المدح ذلك الغزل الذي اشتهر كما لم يشتهر غزل سواه في شعر شوقي لاسيما بيته المعجز المطرب:

نظرة، فابتسامة، فسلام فكلام، فموعد، فلقاء [4]

وإذا كان من المقبول أن يمدح شوقي الخديوي توفيق الذي أرسله إلى فرنسا على نفقته الخاصة، إلا أنه من غير المقبول أن يبالغ في المدح بقوله:

فاسمع لعبدك وابن عبدك منطقاً متطايراً بك في القوافي صيته
وتقول يا عبدي وشاكر نعمتي فأقول يا ركني ومن أملته[5]

2 - وعندما توفي توفيق واتجه قطب البوصلة السياسية نحو ابنه عباس الذي خلفه على عرش مصر، أسقط شوقي المدح وأبقى على الغزل، وهو تصرف قد كرره كثيراً في مدائحه لتوفيق وعباس من بعده. والدليل على ذلك أن من يقرأ باب النسيب في الجزء الثاني من «الشوقيات» سوف يشعر شعوراً قوياً أن شوقي كان من الشعراء أصحاب التجارب العاطفية لرقة ما نظمه من غزل، وسرعان ما يتبدل هذا الشعور عندما يعلم أن هذا الغزل ليس سوى مقدمات مدائحه لكل من الخديوي توفيق أو الخديوي عباس ومنها قصائد مشهورة مثل قصيدته التي مطلعها:

الله في الخلق من صب ومن عاني تفنى القلوب ويبقى قلبك الجاني

ومنها ذلك البيت المشهور:

صوني جمالك عنا إننا بشر من التراب وهذا الحسن روحاني

إذ إن شوقي نظمها في مدح الخديوي عباس حلمي ويهنئه بشهر الصيام، ويبالغ في مدحه فيقول:

وإن حلمي لتستكفي البلاد به كالعين تمت معانيها بإنسان[6]

ومثل قصيدته التي يعارض فيها دالية الحصري القيرواني الشهيرة «يا ليل الصب متى غده» والتي مطلعها:

مضناك جفاه مرقده وبكـاه ورحـم عـوده

فقد نظمها يهنئ بها الخديوي عباس حلمي بعودته من رحلة قام بها في سنة 1910[7].

3 – عندما تولى عباس حلمي الحكم التصق شوقي به كما لم يلتصق بأحد سواه من حكام مصر، يقول الدكتور شوقي ضيف «قرب شوقي منه، وجعله موضع ثقته ومشورته ، وقدمه على جميع رجال حاشيته في القصر، وبذلك كان نافذ الكلمة مسموع الرأي، بل أصبح كأنه صاحب الأمر والنهي.

وليس من شك في أن شوقي في هذه الحقبة كان يعيش بعيداً عن الشعب، لا يفكر إلا فيما يفكر عباس فيه، وكأنه دوارة الريح، فهو يدور مع صاحبه حيث دار، وكان في عباس طموح واندفاع، فصارع الإنجليز وغاضبهم، ووقف شوقي في صفه يغضب عليهم مع غضبه، ويرضى مع رضاه.

وعلى هذه الشاكلة كان شوقي يعيش لعباس، وكان يقبل على من يقبل عليه، ويزورّ عمن يزورّ عنه. فمن ذلك أن عباساً تفقد الجيش المصري في وادي حلفا وانتقد نظام إحدى الفرق، فثار كرومر، معتمد إنجلترا في مصر، وعد ذلك إهانة لكتشنر قائد الجيش، وطلب الاعتذار. وكان رئيس الوزارة المصرية حينئذ رياض باشا فألح على أميره أن يعتذر ، فأرسل – أي عباس – إلى كتشنر

برقية يحمد له نظام الجيش. ووقف رياض يلقي خطاباً بمناسبة افتتاح مدرسة صناعية فأشاد بكرومر وكفر بعباس ودولته، فلما أسفر الصباح طلع شوقي على الناس بقصيدة أنبه فيها وأنحى عليه بالتعنيف الشديد والتي مطلعها:

كبير السابقين من الكرام   برغمي أن أنالك بالملام

فشوقي لم يغضب لوطنه، ولم يغضب لشعبه، وإنما غضب لأميره، فلم يكن يدور بخلده سوى القصر الذي يعيش فيه والذي يتربع عباس على أريكته.

وحدث أن نقل اللورد كرومر من مصر في سنة 1907 فأقيم له حفل وداع، وخطب كرومر، وندد بإسماعيل وعصره، وذم المصريين وحمل عليهم، وثار شوقي للأسرة العلوية فنظم قصيدة حماسية مطلعها:

أيامكم أم عهد إسماعيلا   أم أنت فرعون يسوس النيلا

وفيها يذكر شوقي أعمال محمد على وإسماعيل، ويغضب غضبة قوية للأسرة، وهو في غضبه لا يستمد من الغضبة الكبيرة الهائلة، جذوة الشعب وإنما يستمد من جذوة ضعيفة، هي جذوة الأسرة العلوية.

ونحن نعرف قصة «دنشواي» القرية المصرية التي حوكم أهلها محاكمة وحشية، فغضبت مصر وثارت ، وملأ الحقد صدرها، ومع ذلك لم يستجب الشاعر إلا بعد مرور عام على الحادث، إذ نراه ينظم مقطوعة، يسميها «ذكرى دنشواي»، وليس من ريب في أن

حادث دنشواي أفظع وأشنع من خطاب كرومر. لقد نشأ شوقي بباب القصر، وعاش يجري في إثر أميره عباس فهو لا يحس إلا بما يحسه، ولا يشعر إلا بما يشعر به، فليس له إحساس مستقل ولا شعور مستقل، وهو لذلك يثور حين يخدش أميره، ولا يثور حين يلطم الشعب على وجهه»[8].

4 - وفي موضع آخر يقول الدكتور شوقي ضيف: «لم يكن شوقي حراً لنفسه، وإنما كان يعيش عبداً لأميره، وربما كان من أبلغ الدلالة على ذلك موقفه من صديقه مصطفى كامل حين توفي، فإنه لم يسارع على رثائه، لأن مصطفى كان قد قطع علاقته بعباس حين وجده يتبع سياسة وفاق مع الإنجليز. فلما توفي مصطفى صديق شوقي ورفيقه، وقلب الوطن الخافق، تلكأ شوقي قليلاً عن بكائه، ثم ثاب إلى صوابه. ولعل أجمل مراثيه فيه قصيدته:

المشرقان عليك ينتحبان   قاصيهما في مأتمٍ والداني

والقصيدة رائعة من حيث الصور والصياغة، وما يتخللها من عظات وحكم يطل فيها شوقي من برجه العاجي على الدنيا من حوله، وكأن شوقي لا يبكي مصطفى كامل روح الوطن وشعلته الملتهبة، وإنما يبكي مصطفى كامل الشخص وخلقه ودعوته إلى العلم الشريف. وكل ذلك لأنه كان يخاف الخديوي ويخشى سخطه، وهو في الوقت نفسه يريد أن يرضي الشعب الذي يقرؤه، فيحاوره ويداوره، وتخرج القصيدة على هذه الشاكلة من الحديث في فلسفة

الحياة والموت، أما سيرة مصطفى كامل، وأما خدماته الوطنية، وأما تعلق المصريين به، فكل ذلك يوضع عليه ستار، ويغشاه ضباب»(9).

وعلى الرغم من روعة القصيدة وبلاغتها الأخاذة والتي وصل بها شوقي إلى أعلى مراتب فن القصيد إلا أنها كما يقول الأستاذ عمر الدسوقي: «رثى بقصيدته هذه صديقاً حميماً، ولم يرث زعيماً وطنياً وإماماً من أئمة الجهاد، لأنه تأثر في رثائه بسياسة القصر حينذاك، ولأن علاقة مصطفى بعباس قد انقطعت»(10).

ومن المعلوم أن مدائحه لعباس حلمي الذي تولى عرش مصر بعد وفاة أبيه توفيق قد شغلت ما يقرب من ديوان كامل لأنه شاعر العزيز - أي عزيز مصر وهو عباس - كما نوّه بذلك في إحدى مدائحه بقوله:

شاعر العزيز ومنا بالقليل ذا اللقب(11)

5 - ولأن شوقي كان يحرص أشد الحرص على أن يكون شاعر الأمير، وألاّ يزاحمه في ذلك شاعر آخر نسوق ما قاله الأستاذ طاهر الطناحي في هذا الشأن، وكيف لقب شوقي بأمير الشعراء: «وقعت ذات مرة جفوة عابرة بين شوقي والشيخ علي يوسف الذي أراد أن يكيد لشوقي كيداً صحافياً، وكان شوقي في ذلك الحين يلقب بشاعر الأمير ويدل بهذا اللقب، فما كان من الشيخ علي يوسف إلا أن كتب مقالاً أدبياً في جريدة «المؤيد» لقب فيه حافظ إبراهيم بشاعر النيل. وطبيعي أن النيل يشمل مصر والسودان، ويشمل الأمير وغير الأمير من أهالي الوادي.

فغضب شوقي لذلك، وغضب أصدقاؤه من الصحفيين.. وإذا بجريدة «اللواء» و«الأهرام» و«الجريدة» تصدر في اليوم التالي ملقبة شوقي بأمير الشعراء، وإذا به ينتهز قصيدته في الحرب العثمانية اليونانية في ذلك الحين ويرد قائلاً مخاطباً الخليفة:

وإني لطير النيل لا طير غيره ... وما النيل إلا من رياضك يحسب

إذا قلت قولاً فالقوافي حواضر ... بغداد بغداد ويثرب يثرب

وقد اشتهر شوقي من ذلك الوقت بلقب أمير الشعراء، وقبل أن يبايع بالإمارة بنحو عشرين عاماً»(12).

ليس هذا فحسب بل استكثر هذا اللقب على حافظ إبراهيم، ففي تهنئة له للخديوي عباس قال صراحة إنه هو شاعر النيل:

أنا في دنياي أو آخرتي ... شاعرُ النيل وحسبي لقبا(13)

6 - ولم يقف الأمر عند حد المدح بل وصل إلى حد أن ألغى شوقي مشاعره تماماً في قضاء واجب عزاء مرفوض حيال وليّ نعمته السابق الذي أوصلته إلى مكانة لم يحلم بها أحد من الحاشية، فانقلب عليه لحساب الجالس الجديد على عرش مصر، وهو الملك فؤاد. يقول الدكتور محمد رجب البيومي: «كان شوقي يمدح عباساً وأولاده الأمراء أيام كان صاحب الأمر والنهي، ثم أُسدل الستار وتغيّر المسرح، ونُفي عباس وأفراد من أسرته إلى أوروبا، وتوفى ولده الأصغر الأمير عبدالقادر، وصمم والده أن يدفن بالقاهرة. وكان من المصادفات المؤسية أن يصل الجثمان يوم الاحتفال بعيد الجلوس الملكي لفؤاد، وقد أقيمت الزينات وارتفعت أقواس النصر، وسار موكب الجنازة

تحت الأضواء المحتفلة بالعيد، ومر خاشعاً ساكناً صامتاً تحت أقواس النصر، وعزّ على خليل مطران أن يفد موكب الأمير المحزن دون احتفاء، فنظم قصيدة حارة في رثائه قال فيها:

أرثيك يا ولداه بالحس الذي هو حس مصر وكل قلب شاعر

لو مُتَّ في زمن مضى لعلمت كم من ناظم فيهم وكم من ناثر

تعدو البهارج كل زور تحتها وتمر بالزينات مر الساخر

والبيت الأخير ذو شجاعة مفرطة، وقد ثار لأجله الملك فؤاد، إذ صمم على طرد مطران لولا أن رئيس تحرير الأهرام قد شاء أن يحتاط هو الآخر لنفسه فسعى إلى القصر ليعلن أن المراد بالزينات ليست زينة عيد الجلوس، ولكنها مظاهر الفرحة عند الأغرار ممن لا ينظرون عواقب الحياة. أما قول مطران: «لو مت في زمن مضى... البيت» فهو طعنة صريحة لشوقي الذي لم يشارك في استقبال نجل سيده. فانتظر حتى عادت أم المحسنين والدة عباس من تركيا فنظم قصيدة في استقبالها، وألمّ بمعاني التعزية في حفيدها، وقال يرد على مطران في غيظ:

لا ترومي غير شعري موكبا إن شعري درجات الخالدين

كل حمد لم أصغه زائل خالد الحمد بما صغت رهين[14]

7 - لقد كان بوسع شوقي أن يفلت من هذا الإسار الذي قيد نفسه به وأن يعيش حراً لفنه، وأن ينطلق إلى الآفاق الرحبة التي أهلته عبقريته في أن يبدع ما شاء دون أن يتقيد به، ولكنه للأسف الشديد لم يفعل، بل فعل العكس تماماً. فعندما أعلنت الحماية البريطانية على مصر سنة 1914 خلعت سلطات الاحتلال الخديوي عباس وولّت مكانه السلطان حسين عرش مصر.

وقد قوبل تبليغ الحكومة البريطانية للسلطان حسين بتولي عرش مصر من الشعب كما يقول المؤرخ عبد الرحمن الرافعي: «بالسخط والألم، كما قوبل اعتلاء السلطان حسين عرش مصر بالدهشة والمرارة، إذ رأى الشعب في تنصيبه سلطاناً على مصر بخطاب موجّه إليه من المعتمد البريطاني أول مظهر للحماية وضياع الاستقلال، ومن ثمّ كان تعيينه بهذه الطريقة امتهاناً لكرامة الأمة والعرش والبلاد جميعاً»[15]. ولم يكن السلطان حسين صاحب منّة على عرش كسابقيه، توفيق وعباس، فضلاً عن أنه لم يكن ابناً لأي منهما، إذ كان ابناً للخديوي إسماعيل، أي أنه كان عم الخديوي عباس، بادر شوقي فقدم إليه - طائعاً مختاراً وربما متلهفاً - أوراق اعتماده برغم مشاعر السخط التي عمّت الشعب المصري حيال توليته بهذه الطريق ممثّلة في قصيدة شهيرة غالى فيها بمدحه الإنجليز لأنهم أتوا به سلطاناً وأنهم أشاعوا العدل والسماحة في البلاد:

الله أدركـــه بـكـم وبـأمــة كالمسلمين الأولــين عقولا

حلفاؤنا الأحــرار إلا أنهم أرقى الشعوب عواطفاً وميولا

لما خلا وجه البلاد لسيفهم ساروا سماحاً في البلاد عدولا

وأتـوا بكابرها وشيخ ملوكها مـلكاً عليها صالحاً مأمولا

ومن الغريب أن ينقلب شوقي على ولي نعمته عباس ويتهمه في إشارة لا تخفى على أحد بموالاته لتركيا:

يا أكرم الأعمام حسبك أن نرى للعبرتين بوجنتيك مسيلا

من عثرة ابن أخيك تبكي رحمة ومن الخشوع لمن حباك جزيلا[16]

8 - ولقد سنحت لشوقي فرصة أخرى للتخلص من ربقة القصر وقيده الذي يغل الشعور، وأنى له ذلك فللقصر جاذبيته التي لا يطيق شوقي الابتعاد عنها فعندما عاد إلى مصر بعد أن نفاه الإنجليز إلى أسبانيا، وبعد وفاة السلطان حسين تولى الملك فؤاد عرش مصر، وكان من المفروض في هذه الحالة أن يعف شوقي عن طَرْق أبواب الملوك، لاسيما وأنه قد استوى بفنه وشعره وموهبته الفذة أميراً للشعراء وتسابق الأدباء من جميع أنحاء الوطن العربي في تكريمه والاحتفاء به. وبرغم تقدمه في العمر ولم يعد يليق المدح منه وهو الأمير المتوج على شعراء العرب في بيعة صحيحة لم يفز بها ملك من الملوك، فضلاً عن انتفاء الهدف المرجو من المدح كما كان يطمح في بداياته مع توفيق وعباس إذ كان للشباب طموحه، إلا أنه مع ذلك كله مارس القصّة نفسها مع الملك فؤاد فلم يترك مناسبة إلا ومدحه فيها حتى وهو في أخريات حياته. فعندما عقد أول مؤتمر للموسيقى بالقاهرة في إبريل سنة 1932 - أي قبل وفاته بخمسة أشهر إذ توفي في شهر أكتوبر - نظم شوقي قصيدة طويلة أقحم فيها كعادته وعلى غير مقتضى تقتضيه المناسبة «قصر عابدين» ويعني به الملك فؤاد ساكن القصر إذ يقول:

عابدين ركنك موئل ومثابة ... لازال يُستذرى بك ويزار

ثبتت أواسي العرش في محرابه ... وأوت إليه أمة وديار

أنزلت في ساحاته شعري كما ... نزلت رتاج الكعبة الأشعار

ونظمت فيه وفي وضاءة ليله ... ما لم تزل تجري به الأسمار (17)

ومن الغريب أن نجد نقيض هذا القول لدى حافظ إبراهيم الذي يقول في الملك فؤاد:

يا مليكاً برغمه يلبس التا ... ج ويرقى لعرشه مملوكا
إن أتمَّتْ يداك تخريب مصر ... فلقد مهَّد الخراب أبوكا
أبقِ شيئاً إذا مضيت ذميماً ... عن قريبٍ يأتي عليه بنوكا(18)

الاعتبارات السياسية في شعر شوقي:

قد يقول قائل: ما وجه الاعتراض على شاعر يمدح ولي الأمر؟ فهذا دأب الشعراء منذ أن قيل الشعر، وأن شعر المدح يشغل وحده ما يقرب من نصف ديوان الشعر العربي، وربما لا نجد في تاريخ الشعر العربي شاعراً لم يمدح. وهذا صحيح لو أن شوقي قد اقتصر على المدح وحده، وأطنب في الإشادة بذكر مناقب الممدوح، أو مدحه بما ليس فيه من صفات. غير أن شوقي لم يكتف بالمدح فقط بل امتد تأثير الحاكم الممدوح على أنماط شتى من شعر شوقي الذي خضع لهذا التأثير، لذا فإن الاعتبارات السياسية الخاصة بالجالس على عرش مصر كانت الموجّه الأساسي في كثير من شعر شوقي. وفيما يلي بعض هذه الاعتبارات:

1 - عندما قامت ثورة 1919م ألّفت انجلترا لجنة برئاسة اللورد ملنر وأرسلتها إلى مصر لدراسة الحالة فيها، بينما أهملت شأن «الوفد» برئاسة سعد زغلول، فقاطعها الشعب وعُرفت اقتراحات اللجنة بمشروع ملنر، وقد كان مشروعاً لا يحقق رغبات المصريين في الاستقلال. غير أن شوقي لم يساير رغبات الشعب أو يتبنى مشاعره فنظم قصيدة يروّج فيها للمشروع جاء فيها:

ما بال قومي اختلفوا بينهم في مدحة المشروع أو ثلبه
يا قوم هذا زمن قد رمى بالقيد واستكبر عن سحبه
من يخلع النير يعش برهة في أثر النير وفي ندبه[19]

ويعلق الدكتور زكي بارك على هذه القصيدة بقوله: «هي قصيدة كان يجب بترها من الديوان لولا حرمة التاريخ، ومشروع ملنر كان فتنة من أخطر الفتن، وكان ناس دعوا إليه واستدرجوا شوقي إلى الدعوة له، فكتبت ألومه، فلما تلاقينا اعتذر بأنه قال القصيدة مأخوذاً بإلحاح بعض الناس، والقصيدة دعوة إلى الرضا بالضعف، ولكنها من أظرف ما ينوّم به الضعفاء، ولم أجد في حياتي كلمة باطل صيغت في مثل هذا الأسلوب الطريف»[20].

2 - وقد فعل شوقي الشيء نفسه في «تصريح 28 فبراير سنة 1922م» الذي تضمن انتهاء الحماية البريطانية والاعتراف بمصر دولة مستقلة ذات سيادة. ويرى عبدالرحمن الرافعي أن: «بقاء الاحتلال يجعل الاعتراف بالاستقلال صورياً، أكثر منه جدياً، لأن الاحتلال هادم للاستقلال. إن التحفظات التي تضمنها التصريح تعصف بجوهر الاستقلال وبكيان البلاد، وتمكن إنجلترا من أن تنفذ إلى أعماق الشؤون الداخلية لمصر، فضلاً عن شؤونها الخارجية. إن التصريح يكون ضاراً لو قبلته الأمة وارتضت به أو اعتبرته خاتمة للجهاد... إلخ»[21].

إذن فهناك قطاع عريض من الشعب المصري يرفض هذا التصريح الذي يجعل الاستقلال كلمة لا معنى لها، غير أن شوقي خالف رأي جمهور الأمة وأخذ يروّج له ولسان حاله يقول: ليس في الإمكان أحسن مما كان. وحول هذا المعنى يقول:

لا ريب أن خطا الآمال واسعة وأن ليل سواها سبحه اقتربا

قد فتح الله أبواباً لعل لنا وراءها فسح الآمال والرحبا

ويحضّ على غير الجدل حول التصريح بقوله:

أفي الوغى ورحى الهيجاء دائرة تحصون من مات أو تحصون ما سلبا

إذا رأيت الهوى في أمة حكماً فاحكم هنالك أن العقل قد ذهبا

ولأن عين شوقي كانت تنظر إلى الجالس علىٍ عرش مصر وقتها وهو الملك فؤاد الذي كان وحده المستفيد تقريباً من التصريح، إذ جعل منه التصريح ملكاً وليس سلطاناً، فأشاد بالتصريح من طرف خفي ضمن إشادته بالملك فؤاد:

أتى لك الملك منضور الزمان ترى على جوانبه آزار أو رجبا

هذي الفتوح كتاب أنت حليته جهود آلك فصلت ذهبا

أمنية دأبت مصر لتدركها والله والناس في إنصاف من دأبا[22]

3 - لقد كان من المتوقع أن شوقي عندما نفاه الإنجليز إلى أسبانيا سوف يكون لساناً حاداً على من نفوه وأبعدوه عن وطنه واحتلّوا هذا الوطن الذي يقول عنه في سينيته الشهيرة غداة النفي ذلك البيت الذي سرى مسرى الأمثال:

وطني لو شغلتُ بالخلْد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

غير أن البوصلة السياسية قد اتجهت عبر آلاف الأميال من أسبابها إلى الجالس على عرش مصر تحت الحماية الإنجليزية، فمدح الإنجليز من حيث كان يجب عليه هجاؤهم. فما أنّ عَلِم وهو بالمنفى أن كتشنر - وهو أحد رموز الاحتلال - قد مات غرقاً، فنظم قصيدة في رثائه كال فيها المدح للإنجليز بلا حساب. ومن ذلك قوله:

أنتم القوم حمى الماء لكم ... يرجع الورد إليكم والصدر
لجج الدأماء أوطان لكم ... ومن الأوطان دور وحفر
لست في البحر وحيداً فاستضف ... فيه آباءك تنزل بالدرر
رسبوا فيه كرماً وطفاً ... طائف النصر عليهم والظفر[23]

وقد كنا نظنّ أن هذه القصيدة قد نظمها وهو بمصر، إذ لم يتحدث أحد من الباحثين عن تاريخ أو ظروف نظمها غير أن مجلة «المقتطف» الشهيرة قد قدمت القصيدة في عددها الصادر في يونيو سنة 1924م بقولها: «لما قضت الأقدار على اللورد كتشنر أن يذهب غرقاً كان شاعر وادي النيل أمير شعراء مصر في برشلونة بأسبانيا، فتمثّل له ذلك المنظر الرهيب كتشنر البطل الجبار صديق مصر ومسترد السودان، ابن سيدة البحار، يهاجمه البحر وصحبه وينزل بهم إلى حيث سبقهم الألوف من أسلافهم الصيد الأشاوس، فتزاحمت تلك الصور أمام مخيلته، ومَنْ كشوقي في إبراز الصور الشعرية جليلها وجميلها، جزلها ورقيقها، بما يطرب النفوس أو يثير الأشجان. فوصف عتو اليم ومصرع ذلك القائد العظيم بهذه الخريدة، وقد طويت بين أوراقه إلى أن كان من حظ المقتطف نشرها».

ولعل القارئ يتعجب من هذا التقديم الموالي للإنجليز والمغالي في مدحهم من مجلة قد أسهمت في بناء الفكر العربي طوال قرن من الزمان، غير أن العجب سرعان ما يزول إذا علمنا أن فارس نمر وهو أحد صاحبي المقتطف كان متعاطفاً مع الاحتلال. وقد أصدر مع آخرين في مصر صحيفة «المقطم» سنة 1888م بهدف الترويج للاحتلال الإنجليزي بها[24].

ولقد كرر شوقي الشيء نفسه وهو في منفاه عندما حلّت ذكرى شكسبير سنة 1916م، انتهز شوقي هذه الفرصة ليمدح الإنجليز ويصور إعجابه بهم وبأخلاقهم ويشيد بسعة ملكهم. ليس هذا فحسب بل يتمادى في المدح فيزعم أنهم أهل مودة ونصرة للمسلمين فيقول:

مُلْكٌ يطاول مُلْكَ الشمس عزته　　في الغرب باذخة في الشرق قعساء

يُستصرخون ويُرجى فضلُ نجدتهم　　كأنهم عرب في الدهر عرباء

وكان ودهم الصافي ونصرتهم　　للمسلمين وراعيهم كما شاؤوا[25]

ويعلق الدكتور أحمد الحوفي على هذه القصيدة بقوله: «وإذا كان من حق شوقي أن يشيد بعظمة شكسبير الشاعر، فإنه قد زلّ بأن قدم لقصيدته بمقدمة ما كان أغناه عنها. فقد قال هذه القصيدة والاحتلال جاثم على الصدور، وكان من واجبه ألا يصوّر خصوم بلاده بهذا التصوير الذي ضخمه الخيال والمبالغة، وحتى على فرض أن الإنجليز يستحقون أن يوصفوا بهذه العظمة، فإن من واجب شوقي شاعر مصر أن يصمت، فلا يذكر عظمتهم، ولا يشيد بهم، لأن في إشادته بهم إغراء بالخضوع لهم، وتهويناً من حدّة العزائم في نضالهم، وليس يشفع له أن كان يداهنهم ليعيدوه إلى مصر من منفاه»[26].

4 - وإذا كانت المواقف السابقة تمثل منتهى الرضا والاستسلام لإرادة المحتل، غير أن هناك موقفاً على النقيض تماماً من هذه المواقف. ولعل هذا الموقف يفصح عن مكنون شوقي ورأيه الدفين الذي لم يجرؤ على إعلانه صراحة، ربما خشية

من عاقبة غير مأمونة، وربما مهادنة لولي الأمر القابع تحت حماية الاحتلال. وقد أفصح شوقي عن هذا الرأي في قصيدة «لعبة» إذ يحاور في هذه القصيدة ابنته أمينة فيما ينفعها من اللعب، ومن العجيب في الأمر أن الباحثين في شوقي - على كثرتهم - لم يفطنوا إلى فحوى هذه القصيدة وما تتضمنه من آراءٍ في الدعوة إلى مقاومة الظلم بالسلاح. يقول شوقي مخاطباً ابنته:

فلا ترج سلماً من العالمين ... فإن السباع كما تفطر
ومن يعدم الظفر بين الذئاب ... فإن الذئاب به تظفر
فإن شئت تحيا حياة الكبار ... يؤملك الكل، أو يحذر
فخذ، هاك (بندقة) نارها ... سلام عليك إذا تسعر
ففيها الحياة لمن حازها ... وفيها السعادة والمفخر
وفيها السلام الوطيد البناء ... لمن آثر السلم أو يؤثر
أجابت وما النطق في وسعها ... ولكنها العين قد تخبر
تقولُ عجيب كلامك لي ... أبالشر يا والدي تأمر؟
تزين لبنْتكَ حب الحروب ... وحب السلام بها أجدر
فقلت: لأمرَ ما ضللت السبيل ... ورب أخي ضلة يعذر
فلو جيء بالرسل في واحد ... وبالكتب في صفحة تنشر
يقول السلام يحب السلام ... وبأجركم عنه ما يؤجر
لصم العباد فلم يسمعوا ... وكف العباد فلم يبصروا(27)

إذن لم يجد شوقي خيراً من أن يخاطب ابنته، بما لم يجرؤ أن يخاطب غيرها لأن الاعتبارات السياسية قد قيدت شعوره فلم يجهر به على الملأ فاصطنع هذا الحوار المثير الذي غاب عن أعين النقاد.

مفهوم الوطنية عند شوقي:

من حسن الحظ أن حفظ لنا التاريخ الأدبي وثيقة من أهم الوثائق التي تلقي الضوء على طبيعة شعر شوقي السياسي، والتي يُمكن للباحث أن يستخلص مفهوم الوطنية عند شوقي، وهذه الوثيقة هي رسالة شوقي نفسه إلى الزعيم محمد فريد الذي طعن في وطنية شوقي على صفحات جريدة «اللواء». وقد جاء في هذه الرسالة: «أبحّتك عرضي أيها الرئيس الكريم، تلم به ما شئت وتنال منه ما أردت، إلاّ وطنيتي التي لن تحلّ بهم اللهم ولن ترقى إليه الشكوك والريب».

أراك أيها الرئيس الكريم قد خفي عليك مكان وطنيتي، فهل تأذن لي أن أدلك عليه. وطنيتي أيها الرئيس هي في فؤاد ولدك الصغير. فادعه يتلو عليك منِ آبائها ما يخفق له فؤادك وتهتز له جوانحك اهتزازاً، لأن فريقاً يهزّون الرضيع في مهده، ويوحون الوطنية إلى الصغير في درسه. أولئك هم المفلحون.

وطنيتي أيها الرئيس الكريم تطيف بكل حجر أُلْقي أساساً للعلم في هذا القطر، من الجامعة إلى النادي إلى أمثالهما من مصادر الحياة الحقيقية للأمم والشعوب.

وطنيتي أيها الرئيس الكريم هتف بها البدو، وتغنى بها الحضر، وجاوزت ذلك من أعجام وفرس، فهي معلقة على جدران قصورهم ودورهم يقرؤها هنالك القارئون.

وطنيتي أيها الرئيس الكريم هي مخبأة في مقبرة سلفك العظيم - يقصد الزعيم مصطفى كامل - فطُفْ بها وناجِه يخرج

إليك من جانب القبر صدى الصدق. صدى الحق. وهذا الصدى يقول: شوقي همزة «اللواء» طالما تباهى به وافتخر، واعتز به وانتصر، وصال بوطنيته ما ظهر منها وما استتر، وهو أصدق من نظم فيه ونثر.

وطنيتي أيها الرئيس الكريم في «الشوقيات» قليلها الذي ظهر وكثيرها المنتظر، وفي «عذراء الهند» و«دل وتيمان» و«لادياس» و«بنتاؤور».

هذا أيها الرئيس الكريم دفاعي عن وطنيتي، وما قدمته مداراة للسفهاء ولا مسايرة للغوغاء، ولكن لأنفي الظن عن أدب في عين الشبيبة المصرية والذين هم مستقبل هذه الأوطان. وما سوى ذلك أيها الرئيس الكريم مما ورد في الرسالة المشرفة باسمك لا رد عندي عليه اللهم إلا أن يحرجني فأخرج من انكماشي ذائداً عن كرامتي، مدافعاً عن شرفي، هذا مع اعتقادي أنك في مقدمة المخلصين للجناب العالي، المصادقين لحاشيته وأنا في أولهم»(28).

هذا هو مفهوم الوطنية عند شوقي، وهي وطنية حرة في جانب ومقيدة في جانب آخر، ففي الجانب الحر من هذا المفهوم يكاد يجمع الباحثون والنقاد على أن شوقي كان شاعراً وطنياً من الطراز الأول. وخير شاهد على ذلك قصائده في رثاء أبطال العرب مثل مرثيته في المجاهد الليبي عمر المختار، ومرثيته في فوزي الغزي أحد زعماء الثورة العربية، وكذلك قصائده في حواضر العالم العربي في أفراحها وأحزانها كقصائده في دمشق ولبنان وزحلة ونكبة دمشق ونكبة بيروت... إلخ. فضلاً عن تغنيه بمصر وتاريخها وحضارتها

ممثلة في قصائده: «كبار الحوادث» و«الليل» و«أبو الهول» و«أنس الوجود» و«توت عنخ آمون»... إلخ. أضف إلى ذلك إسلامياته الشهيرة: «نهج البردة» و«ولد الهدى» و«سلوا قلبي» وغير ذلك من القصائد التي تغنى بها المغنون لروعتها وبلاغتها.

كل هذا تعبير عن وطنية صادقة وعاطفة خالصة تجاه مصر كوطن وتجاه العروبة كانتماء وشعور، وتجاه الإسلام كدين وعقيدة، وقد سارت هذه القصائد مسرى الريح في أقطار الوطن العربي، شرقه وغربه، وتداولتها الألسن، وحفظ الناس الكثير منها عن ظهر قلب وتغنى بها المنشدون، وذهب الكثير من أبياتها مذهب الأمثال السائرة.

هذا هو الجانب الحر من وطنية شوقي، الذي أبدع فيه أيّما إبداع وكوّن من خلاله شهرته التي لم يحظ بها أحد سواه، ربما في تاريخ الأدب العربي كله فهو الجانب الذي جعله أميراً للشعراء.

أما الجانب الآخر، وهو الجانب المقيّد من وطنية شوقي، فيتمثل في ارتباطه بسياسة الجالس على عرش مصر، ويلاحظ في رد شوقي على محمد فريد أنه قد أقحم «الجناب العالي» أي الخديوي باعتبارهما - أي شوقي وفريد - من أخلص المقربين له، فكلاهما سواء في الوطنية في رأي شوقي.

ولقد عاب عليه بعضil ذلك القيد الذي ارتضاه لنفسه، حين ينبغي أن يكون الشاعر حراً طليقاً يعبر عما في نفسه لا أن يكون لسان حال غيره. يقو الدكتور محمد حسين هيكل: «ولد شوقي شاعراً وقال الشعر ناشئاً وشاباً، ولعل شعر شبابه لم يكن يومئذ عذباً رصين العبارة. عاش في باريس ورأى الحياة والحب وعبثهما

بالناس فيها، فقال في ذلك كثيراً عبثت به أيدي الزمن، أو عبثت به يده هو حين رأى مكانته من الأير ما لا يصحّ معه نشر هذا الشعر. وهو في الطور الأول من حياته كان شاعر الشباب وشاعر الحياة القوية الحرة المتدفقة بفيض الشاعر والإحساس. لكنه مالبث أن عاود الاتصال بالخديوي عباس وعمل في القصر وأصبح شاعر الأمير حتى أثقلت قيود ربة شعره، وحتى تحددت دائرة خياله بحدود القصر وصاحبه، فعيد الجلوس مقبل فيجب أن يقول قصيدة يمدح فيها الخديوي وجلوسه على أريكة مصر، وعيد الميلاد مقبل فيجب أن يقول قصيدة يمدح بها الخديوي وطالع السعد بميلاده، والخديوي معتزم الحج فيجب أن يقول في عباس وصحبه وابتهاج بيت الله وقبر نبيه بزيارة عباس إياهما.

وعباس كان في نزاع مع اللورد كرومر فلا مفرّ له من استمداد العون من السلطان عبد الحميد. فيجب على شاعر الأمير أن يكون إذن شاعر الخليفة ويجب عليه في كل مناسبة تقتضي استمطار رضا الخليفة وعطفه، وفي كل مناسبة بقاء هذا الرضا أن يقول شعراً. طبيعي لمن كانت هذه ظروفه أن يوجه عبقريته في طريق ضيق محفوف بالأشواك وأن يخضعها إلى ما يرى فرضاً عليه لأميره أن تخضع له، والعبقرية شيطان ثائر لا يعرف الحدود ولا يعرف الآفاق الضيقة. فإذا أنت حبسته في هذه الآفاق والحدود كنت كمن يحبس البلبل في قفص ولو من ذهب، يبقى البلبل بلبلاً، لكن صوته، لكن شدوه، لكن الأنغام التي يلقيها من الأعالي حين يكون حراً طليقاً؛ هذا كله يصبح شيئاً آخر له من غير ريب جماله؛ لكنه ليس عبقرية الطبيعة متجلية في هذا الصوت العذب الذي يبعث إلى السماوات والأرض أناشيد النعمة والسعادة»[29].

وعلى الرغم من تحامل العقاد في كثير من آرائه على شوقي وشعره، مما أدى إلى تناول الباحثين والنقاد هذه الآراء في شيء من الحذر وعدم التسليم بها أحياناً، إلا أن للعقاد رأياً لا يخلو من قدر من الصواب فقد ذهب إلى أن شوقي «كان يحس الوطنية كما يحسها التركي المتمصّر من طبقة الحاكمين أو المقربين إلى الحكومة. ومصر التي كان شوقي ينظم في تاريخها، هي مصر الأسر المالكة والعروش الحاكمة وليست بمصر الشعب، أو هي مصر التي يعنى بها رجل من رجال البلاط، وليست مصر التي هي وطن كل مصري، لأنه كان بمعزل عن الأمة في شعوره، لا يخامرها بعطفه، ولا يناضل في ميدانها نضال من يهمه النصر والهزيمة. فما نصر مذهباً بين مذاهب السياسة الوطنية إلا في إبان دولته القائمة أو في الوقت الذي يأمن فيه سوء العاقبة»(30).

ولعل قول العقاد يفسره موقف شوقي من الثورة العربية ومن أحمد عرابي بوجه أخص، فقد قامت الثورة العرابية في سبتمبر سنة 1881م وانتهت باحتلال إنجلترا لمصر سنة 1882م، ونُفي عرابي وصحبه ونفر من الموالين له، وبعد العفو عنه عاد إلى مصر سنة 1901م، أي أنه قد قضى ما يقرب من عشرين عاماً على الثورة، ولا شك أنه خلال هذه المدة الطويلة قد تكشفت خبايا وأسرار هذه الثورة، وقد أصبح مستقراً في نفوس الشعب المصري أنها ثورة وطنية، أرادت دفع الاحتلال الإنجليزي عن البلاد، وليست مجرد عصيان من نفر من الضباط على ولي الأمر، وأنها ما كانت لتنتهي هذه النهاية المأساوية لولا خيانة الخديوي توفيق وأعوانه. غير أنه من العجيب بعد هذه السنين الطوال وبعدما استقر الحكم لأسرة

محمد علي، وأصبحت الثورة من ذكريات الماضي، وأصبح عرابي شيخاً محطماً من أثر طول مدة النفي، نجد أن شوقي دون سبب واضح ينظم ثلاث قصائد لدى عودة عرابي من منفاه، هي من أقسى ما نُظم من قصائد الهجاء. بل تعدى الهجاء إلى القذف والسباب والتهكم اللاذع والسخرية المريرة، بحيث لو أن باحثاً أراد أن يستقصي قصائد الهجاء في الشعر العربي الحديث لما وجد سوى تلك القصائد.

وقد ظننا في بادئ الأمر أن شوقي كدأبه في ألا يترك مناسبة دون أن يشيد فيها بذكر الجالس على عرش مصر - والذي كان وقتها عباس حلمي ابن توفيق عدو عرابي اللدود - قد واتته الفرصة فنظم ما نظم مجاملة لعباس. غير أن الهجاء كان غاية في الفحش على غير عادة شوقي. فلقد كان بمقدوره أن يجنح إلى الرمز ففي الرمز متسع، إذ كان ما نظمه سباً علنياً وفحشاً صريحاً فقد رماه بكل نقيصة تزري بالشرف والمروءة، منها قصيدة مفرطة الطول عدد أبياتها تسعون بيتاً[31]، فضلاً عن غمزات في بعض قصائده بين الحين والحين، الأمر الذي يعطي الانطباع بأن هناك شيئاً ما أكثر من المجاملة. وسرعان ما تبين السر في شدة هذا الهجاء إذ يقول أحمد محفوظ، أحد معاصري شوقي ومؤرخ حياته: «سمعت من شوقي أن الخديوي عباس هو الذي أمره بأن يهجو عرابي ففعل، وأن عرابي دخل عليه في القطار عفواً، فوقف شوقي ورحب به، لكن عرابي جبهه ورد عليه رداً صارماً، وتركه واقفاً خجلاً، قال شوقي: لو تفضل وجلس معي لاعتذرت إليه، وكنت أنوي ذلك، ولكنه أبى وانصرف»[32].

وأغلب الظن أن الخديوي عباس قد أمر شوقي بأن يغلظ القول لعرابي بعدما هاله التفاف الناس حوله بعد عودته من منفاه، فقد كان الزحام شديداً لتوديعه في السويس عائداً إلى القاهرة وكذل كان الناس في استقباله في المدن التي مر بها، أما في القاهرة فقد بلغ اجتماع الناس حده الأقصى، بالرغم من التنبيه بعدم التجمهر والاحتفاء(33).

ولم يقتصر الاهتمام بعرابي على عامة الناس، بل بادر إلى زيارته والاحتفاء به جمع كبير من الوجهاء والكبراء والأدباء منهم الشيخ محمد عبده والشاعر حافظ إبراهيم(34).

إذن فشوقي كان مأموراً من ولي الأمر وهو ما لا يليق بأمير الشعراء، وقد أجمع الباحثون ومنهم من هم أشد المعجبين بشوقي، أن هذه القصائد كانت سقطة لا شك فيها من شوقي.

شواهد ونصوص مجهولة:

أتاح لنا الحظ أن نعثر في بعض دور الكتب القديمة بالقاهرة على كتاب نادر صدر في حياة شوقي، قد ضم بين دفتيه عدداً غير قليل من قصائد شوقي التي نشرها في حينه ولم تصدر بعد في «الشوقيات».

ويبدو أن هذا الكتاب قد تطوّع بإصداره أحد محبي شوقي ومقدري أدبه - وما أكثرهم - تحية له بمناسبة عودته من منفاه بالأندلس. ومن المعروف أن شوقي عاد إلى مصر في أوائل سنة 1920م، فقد رحب به أحد الكتّاب وقتها بقوله: «أهلاً بفخر الجيل، أهلاً بسيّد الأدباً، أهلاً بأمير الشعراء. غبّت عنّا فغابت معك شمس

الفضل، واحتجب بدر النيل. فإذا رحبنا بك وأفسحنا من صدورنا لاستقبالك، فإنما نرحب بشاعر مصر... إلخ».

كما يبدو كذلك أن هذا الكتاب الذي حمل عنوان «المختار من شعر أمير الشعراء» قد اختاره «أديب مصري» لم يشأ أن يذكر اسمه، قد طبع مرة ثانية في أواخر سنة 1923م، وضم في هذه الطبعة - كما جاء على الغلاف - قصائد زيدت عن الطبعة السابقة.

وقد راجعنا ما ورد في هذا الكتاب من قصائد شوقي الذي لا شك في أنها نصوص أصلية، بنظائرها الموجودة في «الشوقيات» لنلمس طبيعة تصرف شوقي في نصوص قصائده عندما يتهيأ لإصدار ديوانه، فوجدنا أن الاعتبارات السياسية وحرصه على التقرب من ولي الأمر قد حملت شوقي على مراجعة شعره فأسقط ما لا يجوز لشاعر القصر أن يقوله، خشية من سوء العاقبة أو زلفى صاحب القصر، والدليل على ذلك ما يلي:

1 - ففي همزيته الشهيرة التي مطلعها:

وُلد الهدى فالكائنات ضياءُ وفمُ الزمان تبسّمٌ وثناء

عثرنا على بيتين أسقطهما شوقي من نص «الشوقيات»، وهذان البيتان هما:

قسط الشعوب من الحضارة أنعم تترى وقسط المسلمين شقاء

أورثتهم غرر البلاد فضيعوا فاليوم هم في أرضهم غرباء

ولا يخفى على القارئ ما في البيتين من مرارة شديدة مؤلمة للنفس. وأغلب الظن أن شوقي راجع هذه القصيدة فرأى بحسه

السياسي أو استعان باتجاه بوصلته السياسية، أن ما جاء في البيتين قد يفسر على أنه نوع من التعريض بساسة مصر وعلى رأسهم الخديوي توفيق، الذين ضيَّعوا البلاد وتركوا المسلمين في شقاء وغرباء في أرضهم التي صارت نهباً للاحتلال.

2 - كما وردت - أيضاً في الكتاب نفسه السابق قصيدة شوقي في «بنك مصر» والتي عندما قابلنا نصها بنص «الشوقيات»، وجدنا أن شوقي قد أسقط بيتين من النص الأصلي لم يردا في نص «الشوقيات»، والبيتان هما:

كانت من التاج مصر حيث تلمسه فعضها العسر فاعتاضت بأغلال

تشكو إلى الله والمصري ما لقيت من ساسة بمكان المال جهال

وواضح أن ما جاء في البيتين إنما هو تعريض صريح بالخديوي إسماعيل الذي كانت سياسته المالية وإسرافه في البذخ التي أدت إلى كثرة استدانته من بنوك أوروبا سبباً قد مهد للاحتلال الإنجليزي في عهد ابنه توفيق، مما هو معروف ومشهور. كما أنه لا يخفى على القارئ أن البيت الثاني قد وصم ساسة مصر، وعلى رأسهم - بطبيعة الحال - الجالس على عرشها، بالجهل بقيمة المال وأثره في رقي البلاد ورخائها، وهنا يأتي دور البوصلة السياسية فراجع شوقي نفسه وراجع شعره أيضاً فأسقط البيتين، فخلا منهما نص «الشوقيات».

3 - تعمد شوقي إسقاط بيتين من أبيات قصيدته الشهيرة في رثاء سعد زغلول، ففي كتاب تذكاري نادر صدر سنة 1928 وحمل عنوان «دموع الشعراء على سعد زغلول»، ضم ما قيل في رثاء الزعيم لأكثر من خمسين شاعراً في مصر وسائر

الأقطار العربية، وتصدرت بالطبع - في الكتاب - قصيدة شوقي. وبمراجعة هذا النص الأصلي المنشور في الكتاب بنص «الشوقيات»، تبين لنا أن شوقي قد أسقط من النص الأصلي بيتين هما:

قلت والنعش بسعد مائل فيه آمال بلاد ومناها

كلما أمعن في نقلته ضجت الأرض على قطب رحاها

ويلي هذين البيتين، البيت: **يا عدوّ الغيد لم يلمح له....** البيت».

وهنا يأتي دور البوصلة السياسية، فأي شيء يبقى للملك فؤاد الجالس على عرش مصر وقتها، إذا كان سعد زغلول هو آمال البلاد ومناها، لاسيما أن الملك فؤاد كان يكره سعد زغلول أشد الكراهية مما هو معروف وتحدث عنه الكثير من المؤرخين.

شوقي والبارودي:

من الظواهر الملفتة للانتباه والتي لم يلتفت إليها معظم النقاد، أن شوقي لم يرث البارودي، وهذا أمر مثير للدهشة والعجب، وحتى هؤلاء النقاد الذين لاحظوا ذلك قد فاتهم أن يبحثوا الأمر على وجهه الصحيح، فليس من المعقول أن يصمت أمير الشعراء عن رثاء شاعر له مكانة الأستاذ بين جميع الشعراء على حين أنه قد رثى من دونه قدراً وأثراً.

ولعل الأستاذ طاهر الطناحي يوضح لنا خبايا هذا الأمر بقوله: «عاد محمود سامي البارودي من المنفى، فاحتفل به الأدباء

والكبراء الذين يعرفون فضله ومكانته. ولم يحتفل به محترفو السياسة والمنافقون ورجال الخديوي عباس حلمي الثاني ابن الخديوي محمد توفيق الذي شبت في عهده ثورة عرابي الوطنية، وكان البارودي من أكبر زعمائها[35]. ويستطرد الأستاذ الطناحي قائلاً: «لما توفي البارودي في 12 ديسمبر سنة 1904م، كانت «الجوائب المصرية» التي كان يصدرها الشاعر خليل مطران هي الصحيفة الوحيدة في مصر التي رثته بمقال كتبه خليل مطران قدمه بوصف جنازته التي احتفى بها أهل العلم والأدب. ولم يحتف بها أشياع الحكم ومحترفو السياسة والنفاق فقال: «خرجنا نمشي وراء نعشه المحفوف بالإجلال. ونحن ننظر ذات اليمين وذات الشمال، فلا نرى بين الجمهور إلا كل مهتز العطف للشعر، والجميع قد نسوا منه الوزير رب الدولة، والفارس صاحب العولمة، وإنما بكوا ذلك الخلق الجليل في ذلك الخلق الجميل، وذكروا الشاعر.

وخير لمثله أن يعتاض في المشيعين بالشيخ محمد عبده عالماً، وإسماعيل صبري ناظماً، والشيخ علي يوسف كاتباً. ولئن فات العيون أن ترى أحمد بك شوقي بين الجمع، فقد آنسته الخواطر باكياً، وأصغت إليه الضمائر راثياً»[36].

ويعلق الدكتور صبري السربوني على تجاهل شوقي لرثاء البارودي بقوله: «في يوم 14 ديسمبر سنة 1904م مات البارودي فلم تشر الصحف - ماعدا الجوائب المصرية - إلى موته، وفي يوم تشييع الجنازة رثاه مطران بهذا المقال الجليل، وأعلن عن إقامة حفلة تأبين له. وفي يوم 17 ديسمبر مات أحمد باشا المنشاوي ولم

يكن من عظماء الرجال، وكانت جنازته يوم 20، وفي اليوم التالي أي بعد مرور أربع وعشرين ساعة نظم شوقي قصيدة في رثائه. ولا شك أن سكوت الصحف وسكوت شوقي عن رثاء زعيم دولة الشعر وزعيم الثورة العرابية كان منشؤه إرضاء الخديوي عباس ابن توفيق»[37].

وأغلب الظن أن شوقي قد تعمد ألا يرثي البارودي، ذلك لأنه سوف يضطر إلى أن يخوض في المنطقة المحرمة، ونعني أنه سوف يضطر إلى ذكر مناقب البارودي وموقفه من الثورة العرابية التي كان البارودي أحد زعمائها. ولا شك أن اضطرار شوقي إلى ذكر مناقب ومواقف البارودي في الثورة العرابية قد يفسر على نحو ما بأنه تعريض بالخديوي توفيق والد عباس حلمي الثاني الجالس على عرش مصر حين وفاة البارودي (1904).

والحقيقة أن شوقي كان يتحاشى ذكر دور البارودي في الثورة العرابية، وهو الدور الذي كان سيذكره حتماً - تلميحاً أو تصريحاً - لو قُدّر له أن يرثيه، الأمر الذي لا يرضى عنه الجالس على عرش مصر، وبالتالي لا يرضى عنه شوقي. والدليل على ذلك أن الدكتور صبري السربوني عندما أصدر كتابه «أدب وتاريخ» في طبعته الثانية سنة 1927م والذي أتى فيه على ذكر البارودي، أورد في مقدمة الكتاب رسالة من شوقي يطري فيها الكتاب. وكان مما جاء في هذ الرسالة قوله: «وهكذا كان رحمه الله - يقصد البارودي - إذا جرى ذكر الحوادث العرابية في مجلسه توارى بالإطراق حتى يمسك المتكلم. سأله مرة صبري باشا - يقصد الشاعر إسماعيل صبري - هل له مذكرات عن الثورة؟ فقال: لا، قال: وما منعك؟ قال: علمي

بأن الغضب في طباعي، وخوفي من أن يملكني عند بعض الذكريات. ثم قال: ولا يغضبني مثل حديث الثورة فلنخض في غيره. وعلى ذكر الثورة أقول للأستاذ - يقصد المؤلف - أنه كان له غنى عن الإشارة إلى مواقف المرحوم البارودي في الحوادث العربية، فإن في ذلك من مسابقة التاريخ ما فيه، ومن سابق التاريخ لم يأمن من أن يضل الأعقاب، ويحرف مواضع التبعات من الرقاب»[38].

إذن فشوقي لا يود أن يذكر البارودي الثائر، ولا يود لغيره أن يذكره خشية أن يسابق التاريخ فيضل. غير أن الباحث المنصف لا يقف بجانب شوقي في هذه القضية، لسبب بسيط للغاية وهو أن رسالة شوقي قد كتبها في يونيو 1923م، أي أنه قد مضى على الثورة أكثر من أربعين عاماً، فأي مسابقة للتاريخ هنا؟!

ومثل هذا الموقف قد يفسره موقف آخر، فلم تكن تلك هي المرة الوحيدة التي لا يرثي فيها شوقي أحد الذين لهم علاقة بالثورة العرابية، إذ لم يظفر الإمام محمد عبده، وهو كما نعلم ويعلم الجميع في عصره من علو منزلته وعظيم قدره، بغير أبيات ثلاثة فحسب نظمها شوقي، على حين تعد تائية حافظ إبراهيم في رثاء الإمام من عيون شعر الرثاء ربما في تاريخ الشعر العربي كله.

ومهما قيل في تبرير عدم رثاء شوقي للبارودي الذي «بكته مصر وبكاه الشعراء الذين وقفوا يوم الأربعين لدى قبره، وكان ذلك يوماً مشهوداً لم يسبق مثله إلا للمعري»[39]. وعندما نعلم أنه «لما مات المعري أنشد على قبره أربعة وثمانون شاعراً[40]، أدركنا حجم سقطة شوقي كإنسان، كما أن النقاد سوف يدركون مدى تحكم الاعتبارات السياسية في شعره.

وإذا كان شوقي لم يرث البارودي خشية أن تفسر سياسياً على نحو لا يرضي الجالس على عرش مصر والذي يعمل شوقي على إرضائه بكل وسيلة ممكنة، فإن معاصره حافظ إبراهيم كان أكثر شجاعة منه، إذ رثى البارودي رثاءً حاراً، لم يكتف بالإشادة بالبارودي فحسب، بل تطرق إلى المنطقة المحظورة ونعني بها موقف البارودي من الثورة العرابية.

ليس هذا فحسب بل إن القارئ سوف يلاحظ أن حافظ إبراهيم قد أشاد بالثورة من طرف خفي، إذ يقول في مرثيته:

لبيك يا من هز اليراع ومن ... هز الحسام ومن لبى ومن نودي

إن هد ركنك منكوباً فقد رفعت ... لك الفضيلة ركناً غير مهدود

أكرم بها زلة في العمر واحدة ... إن صح أنك فيها غير محمود

كنت الوزير وكنت المستعان به ... وكان همك هم القادة الصيد (41)

لقد كان من الواجب على شوقي أن يرثي البارودي لأن الموت كفيل بطي صفحات الماضي ولأن الحوادث التي جرت إبان الثور العرابية قد مضى عليها زمن ليس بالقصير طيلة مدة النفي، ولأنه كان من السهل أيضاً على شوقي أن يرثي البارودي الشاعر وليس البارودي الثائر، وهو أمر برع فيه شوقي كما فعل في رثاء مصطفى كامل الصديق وليس الزعيم. نقول لقد كان من الواجب على شوقي أن يرثي البارودي وأن يبرر للجالس علىعرش مصر بأن جلال الموت فوق كل ضغينة.

ومن الغريب أن هناك بيتين كانا أليق برثاء البارودي، بل كانا المدخل الطبيعي لتبرير هذا الرثاء من شوقي، ودون أن يستشعر أدنى حرج لدى الجالس على عرش مصر. وهذان البيتان هما:

موقف التاريخ من فوق الهوى ومقام الموت من فوق الهذر

ليس من مات بخاف عنكمو أو قليل الفعل فيكم والأثر

نقول له من الغريب، لأن هذين البيتين قد وردا ضمن رثاء شوقي لكتشنر القائد الإنجليزي لجيش مصر. والذي نراه في هذا الشأن أن شوقي ربما استشعر بعض الحرج من بني وطنه وهو يرثي واحداً من رموز الاحتلال فبرر ذلك في القصيدة ذاتها قائلاً:

لا تقولوا شاعر الوادي غوى من يُغالط نفسه لا يعتبر[42]

إذن فقد كان من السهل على شوقي أن يرثي البارودي وهو آمن من الحرج، غير أنه لم يفعل لأن شدة الحرص على شعور الجالس على عرش مصر وهو الخديوي عباس ابن الخديوي توفيق الذي ثار البارودي عليه. قد منعته من أداء واجب مفروض حيال موت أستاذه وعلم كبير من أعلام الشعر.

ومن الحقائق المعروفة في تاريخ الأدب الحديث أن البارودي هو حامل لواء الشعر العربي الحديث وزعيم مدرسة الإحياء وهي مدرسة امتد تأثيرها من المحيط إلى الخليج. وفي مصر «كان شوقي هو أهم من تأثروا بالبارودي، إذ تمثّل طريقته تمثيلاً دقيقاً، فقد عكف عليه يقرؤه، ومدّ قراءاته على شاكلته – وأخذ يعارضهم هذه المعارضة التي تبقي على شخصيته»[43]. إذن فعلاقة شوقي بالبارودي، هي علاقة التلميذ بالأستاذ. غير أن الظروف قد باعدت بينهما، فعلى حين كان شوقي شاعر القصر، كان البارودي أحد زعماء الثورة ضد القصر.

وإذا كان شوقي قد هجا عرابي هجاءً موجعاً، إلا أنه لم يتعرض للبارودي برغم أن هجاءه ينسحب ضمنياً على البارودي باعتباره

من زعماء الثورة العرابية، بل على العكس تماماً فقد مدحه في مناسبتين. وقد يظن البعض أن هذا المدح راجع إلى أستاذية البارودي لشوقي ومكانته بين جمهور الأدباء الذين احتفوابرجوعه بعد عودته من منفاه. فلا أقل من مدح التلميذ لأستاذه، غير أن الواقع – في اعتقادنا – ينفي هذا الظن وأن ما أقدم عليه شوقي من مدح لأحد الثائرين على حكم البلاد، يرجع إلى أن الخديوي عباس بعد العفو عن عرابي وصحبه، كان البارودي أول من شملهم العفو فعاد إلى مصر قبل رفاقه، وكان الوحيد من زعماء الثورة التي ردت حقوقه المدنية، وردت إليه أملاكه وأمواله الموقوفة، ورتبه وألقابه وحقوقه المدنية والسياسية. ليس هذا فحسب بل إن عباساً قد استزاره عندما عفا عنه «فشكره البارودي على استدعائه له وحسن إقباله عليه في أثناء محادثته معه»(44).

ولما كانت طبيعة شوقي المنقادة إلى بوصلته السياسية، وما درج عليه في أن ما يرضى عنه الجالس على عرش مصر، يرضى عنه – بالتالي – شوقي، وأن ما يسخط عليه، هو معرض أيضاً لسخط شوقي. ولما كان البارودي قد حظي برضا عباس دون الاخرين، فلا ضير على شوقي أن يمدحه وهو آمن من الحرج من عباس.

ولقد مدح شوقي البارودي – كما أسلفنا – في مناسبتين:

المناسبة الأولى: عندما توفيت كريمة البارودي أثناء زفاف شقيقتها، فوجه شوقي قصيدته يعزيه ويمدحه في الوقت نفسه، وفي هذه القصيدة إشارة عابرة إلى موقفه من الثورة حيث يقول:

وقولك من فوق قول الرجال   وفعلكَ من فعلهم أنبلُ(45)

المناسبة الثانية: عندما أخذ شوقي الشطر الأول من مطلع للبارودي لم يتمه وأنشأ عليه - أي شوقي - قصيدة كاملة وهي قصيدته «ذات الدلال» وشطر البارودي هو: «**أتغلبني ذات الدلال على صبري**» وهي القصيدة التي مطلعها:

أتغلبني ذات الدلال على صبري إذا أنا أولى بالقناع وبالخدر

ومن المرجح لدينا أن شوقي - كما يتضح من رسالته التي مرَّ ذكرها - كان واحداً من ضمن الأدباء الذين زاروا البارودي - كما أنه وجد في موقف عباس من البارودي الضوء الأخضر - إذا صح التعبير - لمثل هذه الزيارة، ولمَ لا، فقد زار البارودي عباساً، أو بالأحرى طلب عباس من البارودي أن يزوره، وكان من الطبيعي أن يتذاكر الاثنان الشعر، غير أن البارودي - على ما يبدو لنا - قد اعترته حالة من الاكتئاب لأسباب شتى، منها طول مدة النفي، وذهاب بصره تقريباً، وفقده زوجته وابنتيه، الأمر الذي لم يستطع معه أن يكون كسابق عهده بالشعر فاستعصى عليه النظم في بعض الأحيان. يقول خليل مطرن: «اتفق أن جئته ذات يوم، فتطارحنا الشعر وتباحثنا فيه، ثم اقترحت عليه بيتين يرتجلهما فاستوى يفكر. مرت به وبي دقيقة وهو متمكّن في تأمله، فخيل لي أنني لدى تمثال من تلك التماثيل التي أقامها صناع اليونان لبعض حكامهم، وبينما أنا مستغرق الحواس بتلك الذكرى، إذ تحرك الرجل تحرك من يعالج معنى مستعصياً، فتنبهت تنبه دهشة كأني بالتمثال وقد تحرك.. إلخ»(46).

فليس غريباً على إنسان وهو في هذه الحالة أن ينظم بيتاً لا يتم عجزه، وأغلب الظن أن شوقي قد أخذ المطلع وأنشأ عليه قصيدة عامرة يمدح فيها البارودي.

خاتمة:

لعلنا لا نجاوز الصواب إن قلنا: إن الاستغراق في الإعجاب بشعر شوقي وشاعريته الفياضة دون النظر إلى الجوانب الأخرى؛ هي آفة من آفات النقد السليم، لأن شوقي - أولاً وأخيراً - هو إنسان له ما للإنسان من نقاط ضعف ونقاط قوة. ولأن النقد الأدبي النزيه هو الذي يبحث في مختلف الجوانب، لا يستأثر جانباً على حساب جانب آخر.

نقول هذا لأن باحثاً من الثقاة في شوقي، قد أسرف في حبّ شوقي على حساب الحقيقة، وهذا الباحث هو: الدكتور محمد صبري السربوني وكان من معاصري ومخالطي شوقي، ويعدّ كتابه: «الشوقيات المجهولة» من أهم ما كُتِب عن شوقي، إذ استطاع بجهد فردي أن يجمع ما تفرّق من شعر شوقي وقد بلغ عدد ما جمعه من أبيات ما يقرب من أربعة آلاف بيت. غير أن الدكتور السربوني قد أسرف على نفسه، كما أسرف في حب شوقي فنهج نهجاً لا يستقيم لا مع المؤرخ ولا مع الناقد، إذ أباح لنفسه أن يسقط بعض شعر شوقي بدعوى أنه من الشعر الغث الركيك، وعلى حد قوله: «حذفنا المديح من قصائد كثيرة، ونحن موقنون أنه ما دعا شوقي إلى إسقاط معظم المديح والاكتفاء بالنسيب، لم يكن الرغبة في تحاشي ذكر عباس في عهد فؤاد، ولكن كراهيته الطبيعية للمديح،

وبالجملة أسقطنا كل ركيك وغث»[47]. ومما لا شك فيه أن الدكتور السربوني يغالط نفسه ويغالط الحقيقة في الوقت نفسه لأن شعر المديح عند شوقي يشكّل جزءاً كبيراً من ديونه، كما أن شوقي - كما مر بنا - كان يود إسقاط النسيب والإبقاء على شعر المديح.

ولقد تصدت له - في حينه - الدكتورة عائشة عبدالرحمن «بنت الشاطئ» مبينة له خطأ هذا المنهج فتقول: «كان أول ما أنكرت أن الأستاذ المؤرخ يبيح لنفسه أن يتصرف في النصوص، فيثبت ما يرضيه ويحذف منها ما لا يعجبه، محتجاً لهذا الحذف، بأن المستبعد هابط فنياً عن المستوى الذي بلغه شوقي. والنص الأدبي له قيمة الوثائق التاريخية، من حيث هو خيط في نسيج عصره، وله قيمة أدبية خاصة من حيث هو مادة لدرس الألفاظ والأساليب، وله قيمة نقدية أخص، من حيث دلالته على مستوى الشاعر صعوداً وانحداراً. ورغبة شاعر أو غيره ممن نؤرخ لهم، في طي مواضع ضعفهم لا يجوز بحال ما أن تهدر أمانة التاريخ وتجور على حرمة المنهج»[48].

وثمة أمر آخر كنت أود من الدكتور السربوني ألاّ يقع فيه وهو أن شدة حبه لشوقي جعلته يسلب حافظ إبراهيم كل مزية فيقول: «كان شوقي هو صناجة العرب حقاً لا حافظ، كان حافظ إبراهيم يلقي قصائده ويجيد التطريب في إنشادها. ولكن غناءه لم يكن يتجاوز الآذان إلى أعماق النفوس. وكان أثر شعره محصوراً في دائرة ضيقة. أما شوقي فكانت كل قصيدة أو أبيات له تحدث دوياً وتنطلق كما ينطلق سرب الطير شادياً ومغرداً في كل أفق.

كان كل قصيدة لشوقي تهزنا وتضرم في نفوسنا نار الحماسة والحب والوطنية والإيمان... إلخ. ويستطرد الدكتور السربوني عاقداً مقارنة بين قصيدتين لشوقي وحافظ في مناسبة بعينها وهي الحريق الذي أصاب مدينة «ميت غمر» قائلاً: «والقصيدة – يقصد قصيدة شوقي – كلها مؤثرة تنم عن وجدان عميق وحس صادق. لذلك كانت قصيدة شوقي أروع من قصيدة حافظ وهي طويلة، وكلها تكلف وضجيج لفظي لا موسيقى فيه لأنه عاطل من الحياة»[49]. ولقد بلغ من مغالاته في حب شوقي أنه كاد أن يسلب من حافظ إبراهيم لقب «شاعر الوطنية» ويمنح هذا اللقب لشوقي، كما لاحظ ذلك عبد المنعم شميس[50].

ومرة أخرى يغالط الدكتور السربوني نفسه والحقيقة، لأنه يعلم قبل غيره أن الوظيفة لم تقيّد حافظاً تمام التقييد، بل كان لحافظ ديواناً غير منشور من الشعر تعارف معاصروه على تسميته بـ «الديوان الشفوي»، الذي يقول العقاد عنه: «إن هذه القصائد الشفوية كانت تنتقل من فم إلى فم ولا تكتب في الأوراق خوفاً من حملات التفتيش والتحقيق»[51]. ويؤكد طه حسين من وجود مثل هذا الديوان الشفوي بقوله: «لقيته مرة – يقصد حافظ إبراهيم – عند صاحب الدولة محمود محمود باشا، فأنشدني شعراً له مدح به صاحب الدولة، ويثني فيه على جهوده وبلائه في مفاوضة الإنجليز. فأحببت أن أداعبه، فقلت له – والرئيس يسمع ومن حوله جماعة من الحزب –: ما أجمل هذا الشعر وما أقواه! قال: أتسمعون؟ سجّلوا عليه فإنه خليق بعد ذلك أن ينقدني. قلت: اشهدوا عليّ أني مستعد للثناء على حافظ في غير تحفظ إذا نشر هذا الشعر. قال مقهقهاً:

اذممني ما شئت في غير تحفظ، فلن أنشر هذا الشعر لأني لا أريد أن أحال إلى المعاش الآن»[52].

ولعل خير ما يقال في هذا المقام، قول طه حسين عند نقده لشوقي وحافظ: «أريد أن أعترف بأني كنت أوثر حافظاً على شوقي في حياتهما، وكنت أختص شاعر النيل من المودة والحب بما لم أختص به أمير الشعراء. لأن روح حافظ وافق روحي، ولأن كثيراً من أخلاق حافظ وافق أخلاقي، ولكني على ذلك أريد (وأستعين الله على ما أريد) أريد أن أنسى الآن حبي لحافظ وإيثاري إياه بالمودة الصادقة والحب الخالص، وأن أجعل الرجلين سواء أمام النقد الأدبي. وأنا أعلم أن من العسير أن يخلص المؤرخ ومؤرخ الأدب بنوع خاص من عواطفه وميوله وأهوائه، ومن ذوقه في الأدب والفن. أعلم أن هذا عسير ولكني أعلم أني ساجد فيه ما استطعت»[53].

إنه درس للنقاد ألا يغالوا في الحب أو الكره لمن ينقدوهم على حساب الحقيقة، التي ينشدها الجميع، وألا يكون الانطباع الشخصي - سلباً أو إيجاباً - هو الموجه الرئيسي في النقد. بل يجب أن تكون الصورة واضحة أمام الناقد بمختلف جوانبها الاجتماعية والسياسية وغيرهما من المؤثرات التي تحيط بالشاعر.

الهوامش

(1) البيان، شوقي والتغيير والتبديل في شعره، مصطفى يعقوب عبدالنبي، العدد 235، أكتوبر 1958، ص 124.

(2) شعر شوقي الغنائي والمسرحي، د. طه وادي ، ص 153.

(3) المصدر السابق، ص 169.

(4) الشوقيات، أحمد شوقي، ج 2، ص 12.

(5) الموسوعة الشوقية، إبراهيم الأبياري، القسم الأول، المجلد الثالث، ص 132.

(6) الشوقيات المجهولة، د. محمد صبري السربوني، ج 1، ص 100.

(7) الموسوعة الشوقية، مصدر سابق، القسم الأول، المجلد الثالث، ص 189.

(8) شوقي.. شاعر العصر الحديث، د. شوقي ضيف، ص 20.

(9) المصدر السابق، ص 22.

(10) وطنية شوقي، د. أحمد الحوفي، ص 134.

(11) الشوقيات، مصدر سابق، ج 2، ص 9.

(12) شوقي وحافظ، طاهر الطناحي، ص 33.

(13) الموسوعة الشوقية، مصدر سابق، القسم الأول، المجلد الثاني، ص 183.

(14) الثقافة، من أسرار العلائق بين شوقي وشعراء عصره، د. محمد رجب البيومي، العدد 109، أكتوبر 1982، ص 25.

(15) ثورة 1919، عبدالرحمن الرافعي، ص 39.

(16) ديوان شوقي، توثيق وتبويب. د. أحمد الحوفي، ج 1 ، ص 376.

(17) الشوقيات المجهولة، مصدر سابق ، ج 1، ص 231.

(18) وردت هذه الأبيات في الطبعة الثانية من ديوان حافظ إبراهيم، تحقيق أحمد أمين وآخرين، ج 2، ص 252 ضمن عدد من الأبيات والقصائد التي لم تتضمنها الطبعة الأولى.

(19) الشوقيات، مصدر سابق، ج 1، ص 74.

(20) ذكرى الشاعرين، أحمد عبيد، ص 349.

(21) في أعقاب الثورة المصرية، عبدالرحمن الرافعي، ج 1، ص 39.

(22) الشوقيات، مصدر سابق، ج 1، ص 77.

(23) المصدر سابق، ج 2، ص 162.

(24) الموسوعة الثقافية، لفيف من الكتاب، إشراف د. حسين سعيد، ص 503.

(25) الشوقيات، مصدر سابق، ج 2، ص 6.

(26) وطنية شوقي، مصدر سابق، ص 242.

(27) الشوقيات، مصدر سابق، ج 4، ص 103.

(28) الشوقيات المجهولة، مصدر سابق ، ج 2، ص 100.

(29) ذكرى الشاعرين، مصدر سابق، ص 384.

(30) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عباس محمود العقاد، ص 146.

(31) القصائد جميعها منشورة في كل من «الشوقيات المجهولة» ج 1، ص ص 266-250 و«ديوان شوقي» ج 2، ص ص 169-182.

(32) حياة شوقي، أحمد محفوظ، ص 86.

(33) أحمد عرابي الزعيم المفترى عليه، محمود الخفيف، ص 624.

(34) المصدر السابق، ص 627.

(35) حياة مطران، طاهر الطناحي، ص 198.

(36) المصدر السابق، ص 202.

(37) خليل مطران.. أروع ما كتب، د. محمد صبري السربوني، ص 64.

(38) أدب وتاريخ، د. محمد صبري السربوني، ص 12.

(39) المصدر السابق، ص 78.

(40) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، نشر د. أحمد فريد الرفاعي، ج 3، ص 126.

(41) ديوان حافظ إبراهيم، مصدر سابق ، ج 2، ص 139.

(42) الشوقيات، مصدر ساب ، ج 2، ص 162.

(43) البارودي.. رائد الشعر الحديث، د. شوقي ضيف، ص 171.

(44) ديوان البارودي، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ج 3، ص 118.

(45) الشوقيات، مصدر سابق، ج 3، ص 115.

(46) خليل مطران.. أروع ما كتب، مصدر سابق، ص 116.

(47) الشوقيات المجهولة، مصدر سابق، ج 1، ص 47.

(48) مقدمة في المنهج، د. عائشة عبد الرحمن «بنت الشاطئ»، ص 204.

(49) الشوقيات المجهولة، مصدر سابق ، ج 1 ص 42.

(50) شاعر النيل حافظ إبراهيم، عبد المنعم شميس، ص 46.

(51) يوميات ، عباس محمود العقاد، ج 1، ص 423.

(52) حافظ وشوقي، د. طه حسين، ص 194.

(53) المصدر السابق، ص 177.

المزج بين الأشكال والأوزان
في شعر أدونيس

عبدالغني حسني

يعتبر المزج بين الأوزان الشعرية من أهم أشكال الانزياح التي أصابت إيقاع القصيدة العربية المعاصرة. وعلى الرغم من أن عددا من الباحثين يذهبون إلى أن هذا المزج قد وُجد في الشعر العربي في مراحل سابقة عن ظهور شعر التفعيلة(1)، فإن ما لا يمكن إنكاره هو أن هذه القضية قد أصبحت مع هذا الشعر ظاهرة مثيرة للاهتمام، حيث صارت تخترق عدداً لا يستهان به من دواوين الشعراء المعاصرين، ولم تعد تجربة عابرة مقصورة على قصائد بعينها.

ويُعد أدونيس واحداً من هؤلاء الشعراء الذين لم يقفوا عند حدود المزج بين الأوزان، بل أضافوا إلى ذلك تجربة أخرى صارت تميز القصيدة المعاصرة أيضاً، هي المزج بين الأشكال الإبداعية، وهي المسألة التي لا يمكن فهمها عند هذا الشاعر بعيداً عن مفهوم الكتابة الجديدة التي صار يحمل من خلالها حلم ابتكار شكل إبداعي جديد تذوب فيه الحدود بين الشعر والنثر. فهو يقول في ذلك: «يجب أن تتغير الكتابة تغيراً نوعياً. فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة. لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي»(2).

ويخضع المفهوم الجديد للشعر عنده لهذا المفهوم الجديد للكتابة، إذ يقوم على أساس المزج بين الأشكال الإبداعية، فلا يصير الوزن معيارا للتمييز بين ما هو شعر وما ليس بشعر، بل تنتقل تلك الأهمية إلى الإيقاع باعتباره أشمل من الوزن، ولكونه يضم إلى المفهوم الجديد للشعر أشكالاً نثرية كانت تُعتبر من قبلُ بعيدة عنه.

ومن هنا نفهم دفاع الشاعر المستمر عن قصيدة النثر واهتمامه بكتابتها منذ فترة مبكرة، حيث كانت البداية سنة 1958 مع قصيدة «مرثية الأيام الحاضرة»، لتتسع التجربة بعد ذلك وتنمو لتشمل قصائد نثرية كثيرة ضمها الجزء الثالث من أعماله الشعرية، منها: «قبر من أجل نيويورك» و«قداس بلا قصد» و«مراكش فاس»، بالإضافة إلى قصائد ديوان «مفرد بصيغة الجمع»، وهي: «تكوين» و«تاريخ» و«جسد» و«سيمياء». وهي كلها قصائد كتبت خلال فترة السبعينيات التي كانت قد سبقتها، وتزامنت معها أيضاً، تجربة في الانزياح الإيقاعي تعتبر أكثر استجابة لمفهوم الكتابة، تتمثل في المزج بين المنثور والموزون.

1. ومن القصائد المبكرة التي تجلى فيها هذا المزج: «مرثية الأيام الحاضرة» التي كتبت سنة 1958. وهي قصيدة نثرية تتخللها مقاطع من أوزان مختلفة كهذه الأبيات الخببية:

عربات النفيْ

تجتاز الأسوارْ

بين غناء النفيْ

وزفير النارْ(3)

ومن تلك القصائد أيضا: «مرثية القرن الأول». وهي عبارة عن مقاطع نثرية يبدأ مقطعاها الأول والأخير «بأغنيتين» من الرمل. وهذا مقطعها الأخير:

النواقيس على أهدابنا

واحتضار الكلماتْ

وأنا بين حقول الكلماتْ

فارس فوق جواد من ترابِ

رئتي شِعري وعيناي كتابي

وأنا تحت قشور الكلماتْ

في ضفاف الزبَد المؤتلقهْ

شاعرٌ غنّى فماتْ

تاركا تحت وجوه الشعراءْ

للعصافير لأطراف السماءْ

هذه المرثيةَ المحترقهْ(4)

ويتكرر هذا الأسلوب في المزج بين الشكلين في قصيدة «أقاليم النهار والليل» التي تتضمن فصولا تغلب عليها الكتابة النثرية التي تستلهم الكتابة الصوفية من خلال مواقف النِّفّري، وتتخللها مقاطع موزونة سماها أيضا «أغاني»، كهذه الأغنية من المتدارك:

إنه جمرة الزمن اليابسِ

ليغبْ ولْيضِعْ

في نسيج خلاياه، في الظن في الهاجسِ(5).

وعموماً، فإن المزج بين المنثور والموزون يبقى خاضعا للشكل المقطعي، بحيث يحضر في القصائد المقطعية، فيستقل كل شكل بمقطع أو بعدد من المقاطع. وقد استمر هذا الأسلوب حتى في تجاربه الشعرية المتأخرة، مثلما نجد في «الكتاب» بأجزائه الثلاثة، إذ يأتي الشاعر بمقاطع نثرية، ذات مرجعيات تاريخية أو دينية، يجعلها هوامش للمقاطع الموزونة. ومن ذلك ما نجده في هذ النموذج الذي يجمع بين قول منثور ومقطع من المتدارك:

قال عمر بن عبدالعزيز:	**عبثاً أقرأ الظلامْ**
«الوليد بالشآم، والحَجاجُ	**عبثاً أقرأ الضوءَ، لا شيء**
بالعراق، وعثمان بن	**غيرُ الخليطِ**
جُبَارة بالحجاز، وقرة بن	**المقنَّع، فيه**
شُريك بمصر، امتلأت	**يتراءى الظلامُ ضياءً**
الأرض جَوراً»	**والضياءُ ظلاما**[6]

غير أن «الكتاب» يضم نماذج أخرى تخرج عن أسلوب المزج المقطعي، إذ ينتقل الشاعر من بيت موزون إلى الكتابة النثرية داخل المقطع الواحد، كما نجد في هذا النموذج الذي جاء بيتاه الأولان على الخبب (إلى قوله: القتلى) بينما جاءت بقية الأسطر نثرية:

وثنى الراوي:
احتُزَّتْ كل رؤوس القتلى،
جاءت هوازن بعشرين رأسا،
تميم بسبعة عشر، كِندة بثلاثة

عشر، مذحج بسبعة رؤوس،

بنو أسد بستة، وجاء سائر

الجيش بسبعة[7]

لكن الذي يبقى غالبا هو الأسلوب المقطعي الذي يحضر حتى في الجزء الثاني من «الكتاب». غير أن الأمر المثير للانتباه أن مزج الشاعر بين المنثور والموزون قد تراجع بشكل ملحوظ في دواوينه الأخيرة، كالجزء الثالث من «الكتاب» وديوانيه :«تنبأ أيها الأعمى» و«أول الجسد آخر البحر»، ليعود استقلال كل شكل بقصيدة. وقد تجسد هذا أيضاً في ديوانه «فضاء لغبار الطلع» الذي صدر سنة 2010، والذي تراجع فيه الشاعر عن تجربة المزج بين المنثور والموزون، فجاءت كل قصائده منثورة.

وبذلك تكون هذه التجربة أقرب إلى مرحلة طويلة من التجريب الإيقاعي، خاضها الشاعر ثم تركها بعد ذلك، واشترك فيها مع شعراء آخرين أشار إليهم الناقد محمد صابر عبيد في كتابه «القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية»، منهم محمد عفيفي مطر وفدوى طوقان وسعدي يوسف ومحمود درويش وسميح القاسم وعبدالعزيز المقالح[8]. ومن الأمثلة التي يمكن الاستدلال بها على ذلك هذا النموذج من ديوان «ذاكرة للنسيان» لمحمود درويش:

- ولكن ماذا تكتبُ؟

قلت: أُتأتئُ صرخةً:

أشلاؤنا أسماؤنا... لا لا مفرُّ

سقط القناعُ عن القناع عن القناعِ

سقط القناعُ

لا إخوةٌ لك يا أخي لا أصدقاءٌ

يا صديقي، لا قلاعُ(9)

وهو مقطع من قصيدة نثرية طويلة تتخللها أبيات موزونة كهذه الأبيات من الطويل، التي تبدأ من قوله: «أشلاؤنا أسماؤنا...».

وكل هذا يدفعنا إلى القول بأن هذه التجربة لا تنفصل عن حركة التجديد التي شهدها الشعر العربي المعاصر، والتي تُعد حركة جماعية ساهم فيها كل شاعر بنصيبه، وتميز فيها أدونيس بنسة القصائد المزوجة، وليس بكسب قصب السبق في خوض التجربة ذاتها.

غير أن ذلك لا يمنعنا من إنصاف هذا الشاعر بالإشارة إلى ما ميز هذه التجربة عنده من إبداع نلمسه بشكل جلي في قصائده ذات النفس المسرحي، كقصيدة «تيمور ومهيار» من ديوان المسرح والمرايا.

2. وإذا كان ذلك هو الحجم الحقيقي لمسألة المزج بين النثر والوزن عند أدونيس، فإننا نقف عند تجربة أخرى تبدو أكثر تأثيرا في إيقاع القصيدة عنده، وأكثر أهمية ضمن الانزياحات الإيقاعية التي شهدها الشعر العربي المعاصر، هي قضية المزج بين الأوزان.

فقد وجد أدونيس في هذا الشكل من الانزياح سبيلا آخر للإفلات من سلطة الإيقاع الواحد للقصيدة، وعاملا يساهم في

بناء مفهوم جديد للشعر، قائم على تعدد الإيقاع، مثلما هو قائم على تعدد الأشكال. فهو يقول في هذا السياق: «القصد من هذا المزج بين الأوزان أو المزج بين النثر والشعر، هو تفكيك البنية الخيطية للقصيدة العربية التقليدية، بحيث تتحول البنية الجديدة إلى بنية شبكية (...) وتنهار العلاقات الإيقاعية من الخارج بين الكلمة والكلمة وبين الجملة والجملة، وبين المقطع والمقطع»(10).

وعلى الرغم من أن الشاعر يشير في أحد حواراته إلى أن البداية الحقيقية لهذه التجربة كانت مع ديوان «هذا هو اسمي»(11)، فإن بوادرها قد بدأت منذ نهاية الخمسينيات مع «قصائد أولى»، حيث نجد قصائد مقطعية ينتمي كل مقطع منها إلى بحر، كهذا النموذج المكون من مقطعين: أولهما من السريع والثاني من المتقارب:

- 1 -

أبي غدٌ يخطُر في بيتنا
شمساً وفوق البيت يعلو سحابْ
أُحبُّه سرّا عصيًّا دفينْ
وجبهةً مغمورة بالترابْ
أحبه صدرا رميما وطينْ

- 2 -

على بيتنا، كان يشهق صمتٌ ويبكي سكونُ
لأن أبي مات، أجدب حقلٌ وماتت سُنونو(12)

وإذا كان الشاعر يشير في حديثه إلى قصائد كُتبت بين سنتي 1969 و1971، هي: «هذا هو اسمي» و«مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» و«قبر من أجل نيويورك»، فإننا نجد مع بداية الستينيات قصائد أخرى أظهر فيها اهتماما كبيرا بهذه الظاهرة من خلال المزج بين بحور متعددة في القصيدة الواحدة، كما نجد في قصيدة «أيام الصقر» التي مزج فيها بين عدد من البحور هي المتدارك والرجز والخفيف والرمل. لكن المزج بين الأوزان في قصيدة «هذا هو اسمي» يبقى من أكثر المواضع التي أثارت اهتمام الدارسين، فضلا عن اهتمام الشاعر نفسه، حيث مزج بين ستة بحور شعرية هي الخفيف والمتدارك والمتقارب والرجز والرمل والمجتث. واستمر في نهج هذا الأسلوب بعد ذلك في قصائد أخرى كقصيدة «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» التي مزج فيها بين الخفيف والمتدارك والرجز والرمل والكامل.

وقد رأى أحمد المعداوي في المزج بين الأوزان في قصيدة «هذا هو اسمي» محاولة في التجريب الإيقاعي، تستحضر بشكل سيئ تجربة السياب في قصيدة «جيكور أمي»، ثم قال بعد ذلك: «والواقع أن أدونيس قد انتبه إلى هذه الحقيقة، فكف عن الكتابة بهذه الطريقة. بل إن واقع الحال ليشهد على أنه، خلال السنوات العشر الأخيرة[13]، قد ركز على الكتابة بالبحر الواحد. ودليلنا على ذلك قصائده في ديوان «كتاب الحصار» ولا سيما قصيدته المتميزة «إسماعيل» التي تضاهي في طولها «هذا هو اسمي». ومع ذلك فهي مكتوبة من بحر واحد هو الكامل»[14].

وتثير ملاحظة أحمد المعداوي عددا من القضايا نرى من الواجب إنصاف الشاعر فيها.

وأول هذه القضايا أن هناك فرقا شاسعا بين أسلوبي المزج بين الأوزان في كل من قصيدة «هذا هو اسمي» و«جيكور أمي»، حيث جعل السياب قصيدته أبياتا تتناوب فيها البحور الشعرية، فيأتي كل بيت أو بيتين على بحر، كما في هذا المقطع الذي تناوبت في أبياته بحور الخفيف والرمل والرجز:

تلك أمي وإن أجئها كسيحا [خفيف]

لاثما أزهارها والماءَ فيها، والترابا [رمل]

ونافضا، بمقلتي، أعشاشها والغابا [رجز]

تلك أطيار الغد الزرقاءُ والغبراء يَعبُرْن السطوحا [رمل]

أو يُنَشّرن في بُوَيبَ الجناحين كزهْرٍ يُفَتّحُ الأفوافا(15) [خفيف]

بينما جاءت قصيدة أدونيس أقرب إلى النظام المقطعي، إذ يستقل كل مقطع منها ببحر شعري.

والقضية الثانية هي أن الشاعر لم يعد بعد هذه القصيدة إلى الكتابة بالبحر الواحد، بل استمر في المزج بين الأوزان، كما في قصيدة «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»، وكمعظم قصائد «الكتاب»، وإن كنا نلاحظ تراجعا في نسبة حضور هذه الظاهرة في ديوانيه الأخيرين: «تنبأ أيها الأعمى» و«أول الجسد آخر البحر».

أما القضية الثالثة فتخص قصيدة «إسماعيل» التي قال المعداوي إنها جاءت على بحر واحد هو الكامل. والحقيقة أنها لا

تخلو أيضا من مزج بين الكامل والرجز، كما في هذا النموذج الذي ينتقل فيه من البحر الأول إلى الثاني، مع تضمينه بيتا من الطويل للطرمّاح بن حكيم:

يا شمسُ، يا قدمَ النهار، تركْتِ ليلكِ عندنا
ونسيته...
- من أَنتَ؟
- من تميمٍ.

«ولو أن برغوثا على ظهر قملةٍ
يكرّ على جمعيْ تميم لولّتِ»

- لا، لستُ من تميم
- من أنتَ؟ تغلبيٌّ؟
- لا، لستُ تغلبيّا[16]

أما محمد بنيس فقد دفعه بحثه المستمر عن تفرد أدونيس عن غيره من الشعراء إلى أن يذهب في نظره إلى قصيدة «هذا هو اسمي» مذهباً غريباً، خلاصته أن التشكيلة الوزنية لهذه القصيدة لا تقوم على المزج بين البحور، بل على المزج بين التفعيلة التامة والتفعيلة الناقصة. فهو يقول متحدثاً عنها وعن تميز أدونيس: «وعلى هذا نقول إن الكتابة، من خلال نص أدونيس، خرجت عن كل الموانع التي وضعتها نازك الملائكة. ولكنها في الوقت ذاته لم تسلك مسار الشعر في أروبا أو في الرومانسية العربية (...) بل إن النص هنا يكتفي في متنه بتشكيلة وزنية واحدة هي بحر الخفيف»[17].

ويعتبر هذا نموذجا للآراء الكثيرة التي تبالغ في تضخيم تجربة أدونيس، فتنسب له إنجازات وهمية لا يدعيها هو لنفسه، حتى ولو أدى ذلك إلى مخالفة مقصد الشاعر نفسه من شعره. وهذا الأمر ينطبق تماما على هذه القصيدة التي يذهب صاحبها، رغم نغمة التضخيم التي نجدها عند بنيس، إلى أن مسألة الوزن فيها لا تعدو كونها مزجاً بين البحور، مع أن هذا المزج نفسه يُعَد إنجازاً إيقاعيا لا يستهان به، حسب قول أدونيس نفسه، حيث يقول في حوار أجرته معه جريدة الخليج سنة 1988، متحدثاً عن ديوان «هذا هو اسمي» الذي تُعَد هذه القصيدة جزءا منه: «هذا الكتاب يضم ثلاث قصائد: قبر من أجل نيويورك، مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف، هذا هو اسمي. وأعتقد أن هذه القصائد الثلاث كانت بداية مرحلة جديدة لا في شعري فقط، وإنما في الشعر العربي الحديث كله، لأن معظم الشعراء تأثروا بهذه القصائد، بشكل أو بآخر. وللمرة الأولى في هذه القصائد يحدث تمازج بين الأوزان، من جهة، وبين الوزن والنثر، من جهة ثانية، داخل القصيدة الواحدة. وهي على صعيد البنية تطوير أساسي جدا في التعبير الشعري»(18).

فما معنى القول، إذن، بأن ما جاء به أدونيس في هذه القصيدة إنجاز لا نظير له عند غيره من الشعراء، ما دام الشاعر نفسه يقر بأن هذا الإنجاز لا يعدو كونه مزجا بين الأوزان والأشكال؟!

وإذا كان من الحقائق التي أصبحت ثابتة عند الدارسين أن ظاهرة المزج بين الأوزان لا تُعد إنجازا لشاعر بعينه، بل يشترك فيها كثير من الشعراء المعاصرين أمثال السياب وصلاح عبدالصبور ونزار قباني وغيرهم، فإن أدونيس يتميز عن هؤلاء

بكثرة اهتمامه بها، حتى كادت تتحول إلى قاعدة للكتابة الشعرية منذ بداية ستينيات القرن العشرين، على نحو ما نجد في مطولاته، التي تُعَد خاصية أخرى تميز شعره، كقصيدة «أوراق في الريح» التي مزج فيها بين السريع والرجز والخفيف والمنسرح والكامل والخبب والمجتث والرمل والمتقارب، وقصيدة «أيام الصقر» التي مزج فيها بين المتدارك والرجز والخفيف والرمل، وقصيدة «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» التي مزج فيها بين الخفيف والمتدارك والرجز والرمل والكامل والسريع، وكثير من قصائد «الكتاب»، كقصيدة «أوراق سيف الدولة» التي مزج فيها بين الخبب والمتدارك والسريع والبسيط، وقصيدة «أوراق خولة» التي مزج فيها بين الخبب والمتدارك والكامل والبسيط، وغيرها من القصائد التي تؤكد أن ظاهرة المزج بين البحور والأوزان ليست مجرد تجربة عابرة مقتصرة على قصائد بعينها، بل هي سمة ثابتة من سمات الإيقاع الشعري عند أدونيس، تترجم خروجه من الإيقاع الواحد للقصيدة إلى إيقاع يتميز بالتعدد والتنوع، ضمن أوزان الشعر العربي. وهذه سمة، إن كان يشترك فيها مع غيره من الشعراء المعاصرين، فإنه يتميز عنهم برسوخها في شعره وامتدادها في الزمن، إذ لم يتوقف عن الكتابة بها منذ بداية الستينيات، وإن كنا نلاحظ تراجعاً في نسبة حضورها ضمن ديوانيه «تنبأ أيها الأعمى» و«أول الجسد آخر البحر».

غير أن القصائد التي أشرنا إليها سابقا تشترك كلها في سمة أخرى تجعل الشاعر غير بعيد عما قام به غيره من الشعراء المعاصرين في مزجهم بين البحور. تلك السمة هي اعتماده في هذا

المزج على النظام المقطعي، بحيث يأتي كل بحر مستقلا بمقطع من مقاطع القصيدة. وقد ابتدأ عنده هذا الأمر منذ وقت مبكر في ديوان «أوراق في الريح»، كما نجد في القصيدة التي تحمل العنوان نفسه، والتي جعلها مقاطع موزعة بين أوزان السريع والرجز والخفيف والكامل والخبب والمجتث والرمل والمتقارب والمنسرح، كما في هذين المقطعين اللذين ينتقل فيهما من الكامل إلى المنسرح:

- 12 -

حتى الخطيئهْ
تتلبّس الصُّوَرَ المضيئهْ
وتقول: «حدسيَ مطْلقٌ بِكْرٌ، وتجربتي بديئهْ

- 13 -

يبتكرون الحياة بالعددِ
بواحدٍ جائعٍ، بدون يدِ
وآخرٍ نِصْفه من الزَّبَدِ
لا يبدع الرملُ أيَّ أغنيةٍ
ولا تحسُّ الأشياء بالأبدِ(19)

واستمر هذا الأسلوب في قصيدة «هذا هو اسمي» وغيرها من القصائد التي كتبت أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، كقصيدتيّ: «مرآة الطريق وتاريخ الغصون» و«مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»، وإن كان يجعل الفراغ وحده، أحيانا، فاصلا بين مقاطع

هذه القصائد. ومن ذلك هذا النموذج الذي ينتقل فيه من الخفيف إلى المتدارك:

وعليٌّ رموه في الجُبِّ غطَّوه بقَشٍّ والشمس تحملُ
قتلاها وتمضي هل يَعرِف للضوءِ في أرض عليٍّ
طريقه؟ هل يلاقينا؟ سمعنا دما رأينا أنيناً.

سنقول الحقيقةَ: هذي بلادٌ
رفعتْ فخْذَها
رايةً...[20]

وظل هذا الأسلوب في المزج بين البحور حاضرا في قصائد كثيرة من «الكتاب»، كقصيدة «أوراق سيف الدولة»[21] التي انتقل فيها الشاعر مرات متعددة بين الخبب والمتدارك والسريع والبسيط، معتمدا النظام المقطعي، وقصيدة «أوراق خولة»[22] التي مزج فيها بين الخبب والمتدارك والكامل والبسيط، وقصيدة «دفتر أيقونات»[23] التي مزج فيها بين المتدارك والخبب والبسيط والرجز والرمل والكامل، وكما نجد أيضا في هذين المقطعين من الجزء الثالث من «الكتاب» اللذين ينتقل فيهما من المتقارب إلى المتدارك:

تُراني هنا الآن غيري؟ وماذا سمعتُ
وأسمعُ؟ هذي العريشُ، دمُ
النخلِ سَقّاؤها،
والليالي جِرارُ.

فِي العريشِ الحدائقُ تحلمُ: قمصانُها
ملئتْ أنجُماً[24]

ولعل أهم ما يميز هذا الأسلوب في المزج بين البحور هو محافظته على انتظام الإيقاع داخل المقاطع خاصة. وإن كان يحقق تنوعا في إيقاع القصيدة، فهو تنوع داخل أوزان الشعر العربي. وقد يكون هذا الانتظام هو الذي جعل الشعراء يطرقونه قبل ظهور شعر التفعيلة في أربعينيات القرن العشرين، فوجد فيه بعض الشعراء الرومانسيين، خاصة، سبيلا للتجديد دون الخروج عن انتظام الوزن العروضي. ومن ذلك ما نجده عند إيليا أبي ماضي مثلاً في عدد من قصائده، كقصيدة «أمنية الآلهة» المقطعية التي مزج فيها بين الطويل والمتقارب ومخلع البسيط، كما في هذا النموذج:

فقالت له: أحسنتَ! أحسنتَ مبدعا   فيالك ربًّا عبقريَّ المواهب
ولكنّ لي أمنيّةً ما تحققتْ   إذا لم تُنِلنيها فما أنت صاحبي

فدنياك هذي عل حُسنها   وسحر مَشاهدها والصّوَرْ
تشاركني سائر الآلهاتِ   لذاذاتها ونساءُ البشرْ

أريد دنيا فيها[25] **شعاع   يبقى إذا غابت النجومْ**
أريد دنيا تحسّ نفسي   فيها نفوسا بلا جسومْ[26]

حيث جاء المقطع الأول على الطويل والثاني على المتقارب والثالث على مخلع البسيط. وكما نجد عنده أيضاً في قصيدة «الشاعر» التي تمزج مزجاً مقطعياً بين أربعة أوزان هي الكامل والوافر والبسيط والخفيف[27].

وعندما طرق شعراء التفعيلة هذا الباب، ظل هذا الأسلوب مهيمنا على تجربة المزج بين الأوزان عند الرواد منهم خاصة، ممن استقصينا دواوينهم، حيث يضم ديوان صلاح عبد الصبور ست قصائد ممزوجة، كلها تتبع النظام المقطعي، باستثناء قصيدة واحدة هي «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»[28]، كما نجد عند السياب ثمان عشرة قصيدة ممزوجة الأوزان، منها ثلاث قصائد لا تعتمد النظام المقطعي، هي: «بورسعيد» و«في المغرب العربي» و«جيكور أمي». أما نزار قباني فيبلغ عدد القصائد الممزوجة عنده سبعة، كلها تتبع النظام المقطعي، كما في هذا النموذج من ديوان «إضاءات» الذي جاء مقطعه الأول على الرجز والثاني على المتقارب:

أريد أن أختصر النساء في واحدة
بحيث لا يبقى على الأرض سوى
حضارة الأحرف أو حضارة الأزهارْ

* * *

سيأتي نهارٌ... أشيل ثياب البداوة عني
لكي أتعلم من ياسمين يديكِ
أصول الحوارْ[29]

وخلاصة القول إن أدونيس لم يضف في هذا الأسلوب من المزج بين الأوزان شيئا يُذكر إلى ما جاء به غيره من الشعراء المعاصرين ومن سبقهم ممن كتب الشعر المقطعي، سوى ما كان من شدة اهتمام بهذا المزج، جعله يستأثر بقصائد كثيرة من شعره ويتحول إلى ظاهرة ذات قيمة كمية لا تخطئها العين.

غير أن الشاعر لا يقف بالتجربة عند هذا الحد الذي يستقل فيه كل مقطع بوزن من أوزان الشعر، بل يعمد أيضا إلى المزج بين الأوزان مزجا غير مقطعي، فينتقل من وزن إلى وزن بشكل يُذكّرنا بما كان قد ابتدأه السياب في قصيدة «جيكور أمي» التي سبقت الإشارة إليها في الصفحات السابقة.

وما نود التنبيه إليه هو أن هذا الأسلوب لم يكن عند أدونيس تطويرا للأسلوب الأول المعتمد على النظام المقطعي، إذ أنه ابتدأ عنده منذ فترة مبكرة من تجربته الشعرية، ضمن ديوان «أوراق في الريح»، كما نجد في هذا النموذج من قصيدة «الأطفال» الذي مزج فيه بين تفعيلات كل من الرمل والمتدارك والخبب والرجز والمجتث:

في غبار الصلواتْ
غرق الفجر وماتْ
لكنّ الأطفالْ
نبْعٌ يحمل وجه الشمسْ
في أمواج الأمسْ
في شلالْ

اللوحة الأولى

عند بيتنا يطلع النهارْ
وجههُ طابةٌ في يد الصغارْ
وفي شفاه المدينهْ
جرسٌ للعويلْ(30)

وقد جاءت تفعيلاته كما يلي:

فاعلاتن فعلانْ

فعِلاتن فعلانْ

فعْلنْ فعْلنْ فعْلْ

فعْلنْ فاعلُ فعْلن فعْلْ

فعْلنْ فعْلنْ فعْلْ

فعْلنْ فعْلْ

مستفعلن فعْلنْ

فاعلن فعو فاعلن فعولْ

فاعلن فاعلن فاعلن فعولْ

متفعلن فاعلاتن

فعِلنْ فاعلانْ

ومن القصائد التي تعتمد هذا الأسلوب أيضا: قصيدة «الغائب قبل الوقت»، من ديوان «المسرح والمرايا»، التي يمزج فيها بين الكامل والمتدارك والسريع والرجز، على نحو ما نجد في هذا المقطع الذي يمزج بين ثلاثة أوزان هي الكامل والمتدارك والسريع:

أسمعتَ أجراس الجبال ترِنُّ في عنق السحابهْ؟ [كامل]

من أنتَ؟ آ، ها... ذات مره [كامل]

كنا مشينا ذات مرهْ: [كامل]

أنت عبد الطريقْ [متدارك]

خِرقةٌ في الطريقْ [متدارك]

أنتَ جبّانة وعادهْ [متدارك]

وأنا الفتح والريادهْ [متدارك]

وتحت أهدابي مدى الأحصنهْ [سريع]

تشبحُ، والأشباحُ والأمكنهْ[31] [سريع]

والملاحظ أن من أكثر الأوزان التي خضعت لهذا الأسلوب من المزج وزنان مأثوران عند الشاعر هما المتدارك والخفيف. فقد مزج بينهما في قصائد كثيرة منها: قصيدة «أول السفر» من ديوان «المطابقات والأوائل»[32]، وقصيدة «شجرة النهار والليل» من «كتاب التحولات والهجرة»[33]، وقصيدة «الحارث بن حلزة» من «الكتاب»[34]، وقصيدة «أقاليم النهار والليل» التي منها هذا النموذج الذي ينتقل فيه من المتدارك إلى الخفيف:

أتهجّاك يا لوحة الرعب

أقرأ صحراءك الطويلهْ [متدارك]

وغَدي مائلٌ، وعلى وجنتيْ [متدارك]

بُقعٌ من يديْ [متدارك]

أتهجاك، أوقظ النار في وجهك

أستصرخُ الحروفَ البخيلهْ [خفيف]

أَحضُنُ الفهدَ والغرابْ [خفيف]

أحضنُ الميّتينْ[35] [خفيف]

وقد يتخذ هذا المزج شكلاً أكثر تعقيداً، بحيث ينتقل الشاعر بين البحرين مرات متعددة، كما في هذا المقطع من قصيدة «شجرة النهار والليل»:

قبل أن يأتيَ النهارُ، أجيءُ [خفيف]

قبل أن يتساءل عن شمسه، أضيءُ [متدارك]

وتجيءُ الأشجار راكضةً خلفي، وتمشي في ظلّيَ الأكمامُ [خفيف]

ثم تبني في وجهيَ الأوهامُ [خفيف]

جُزُرًا وقلاعا من الصمت يجهل أبوابَها الكلامُ [متدارك]

ويضيء الليلُ الصّديقُ، وتنسى [خفيف]

نفسَها في فراشيَ الأيامُ [خفيف]

ثم، إذ تسقطُ الينابيعُ في صدري

وترخي أزهارَها وتنامُ [خفيف]

أوقظُ الماءَ والمرايا، وأجلو، مثلَها، صفحةَ الرؤى، وأنامُ [36] [خفيف]

حيث تناوبت تفعيلتا الخفيف والمتدارك على النحو التالي:

فاعلاتن متفعلن فعلاتن

فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن فعولن[37]

فعِلاتن مستفعلن فعِلاتن فاعلاتن مستفعلن فالاتن

فاعلاتن مستفعلن فالاتن

فعِلن فعِلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فعولن

فعِلاتن مستفعلن فعِلاتن

فاعلاتن متفعلن فالاتن

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فا

علاتن مستفعلن فعِلاتن

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فعِلاتن

وقد شكل هذان البحران، خاصة، مجالا واسعا للتجريب عند الشاعر، كما سيأتي في دراستنا لبقية أنواع الانزياحات الإيقاعية، إذ جاءت كثير من القصائد التي تعتمد هذا الأسلوب من المزج بين الأوزان منتمية إليهما، كما أسلفنا.

ومن الظواهر التي تلفت الانتباه أيضا في مسألة المزج بين الأوزان أن الانتقال من بحر إلى بحر يأتي، في كثير من الأحيان، منسجما مع السياق المعنوي في القصائد التي تتضمن حوارا أو حكيا، بحيث تكون نهاية القول إيذانا بانتهاء وزن، ليتم الانتقال إلى وزن جديد. نجد ذلك في مواضع كثيرة من "الكتاب" خاصة، منها قوله:

وثنى الراوي:

أحيا الصلاةَ، حرّمَ الغناءْ(38)

إذ جاء البيت الأول على الخبب، والثاني، الذي هو قول الراوي، على الرجز.

ومنها أيضا هذا النموذج الذي تتناوب فيه أوزان المتدارك والرجز والخبب بشكل يستجيب لانتقال الكلام من شخصية إلى أخرى:

- **ما الذي فعلتْهُ سجاحُ أيها**
الراويهْ؟ [متدارك]
- **تنبّأتْ، صار اسمها مثالاً:**
«أغلمُ من سجاحِ» [رجز]

وثنى الراوي:

قالت لمسيلمة:

- «أنت نبيٌّ حقّا

زوّجْتُكَ نفسي وأريدُ صداقًا

يشبهني» [خبب]

- «سوف أرفع عنكم صلاةَ

العشاء الأخيرة، والفجرِ»

- «أحسنتَ، هذا صوابٌ» [متدارك]

وثنى الراويهْ: [متدارك]

فرّ مفتاحُ أحلامها، فرّ مِن

صدرها

وتدلّى على صدرِه: وحيُها حُبُّهُ

وحيُهُ حُبُّها (39) [متدارك]

وهو أسلوب في المزج وجدنا مثيلاً له عند صلاح عبدالصبور في قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» التي منها:

«صوت حيرانْ»: [خبب]

هناء محا ذاك العزاء المقدَّمَا [طويل]

«صوت فرحانْ»: [خبب]

فما عبس المحزون حتى تَبسَّما [طويل]

«صوت ريانْ»: [خبب]

فأنت هلالٌ أزهرُ اللون مُشرقُ [طويل]

«صوت أسيانْ»: [خبب]

وكان أبوك البدرَ يلمع في السما[40] [طويل]

ولعله أسلوب يجد جذوره في الشعر المسرحي الذي ظهر عند الشاعر منذ وقت مبكر في قصائد متعددة، منها قصيدة «مرآة لخالدة» من ديوان «المسرح والمرايا»، التي مزج فيها بين المتدارك والخبب والخفيف والرجز[41]، ومنها مسرحية «السديم» التي مزج فيها بين الكامل والرجز والرمل، ومسرحية «مجنون بين الموتى»التي مزج فيها بين البحور مزجا تتقاسم فيه الشخصيات أوزانا مختلفة هي الرجز والمتقارب والرمل والخفيف والبسيط والسريع، كما في هذا المقطع الذي تتقاسم فيه الشخصيات بحري الرجز والخبب:

الجندي (متابعا غناءه):

كنتُ وما برِحتُ

شيئا من الكفاحِ

واليأسِ والجِراحَ

لو مِتُّ لاسترحتُ

الصدى: تُ...تُ...

الجندي (يجلس وهو يغني):

لأيِّ جَمالٍ وحُبٍّ وخيرِ

أحاربُ غيري؟[43]

لكن ما تجدر الإشارة إليه أن المزج بين البحور في الشعر المسرحي ليس غريبا عن الشعر العربي الحديث عامة، وذلك لحاجة الشاعر إلى تعدد الأصوات الذي تقتضيه الكتابة المسرحية، إذ نجده عند شعرا ء كتبوا هذا النوع من الشعر، أمثال صلاح عبد الصبور في مسرحياته الشعرية، كما في هذا النموذج من المنظر الثاني من مسرحية «ليلى والمجنون» الذي تتحدث فيه الشخصية الأولى على بحر الطويل والثانية على الخبب:

- ليلى:

أحقا حبيبَ القلبِ أنت بجانبي؟ أحُلمٌ سرى أم نحن منتبهانِ؟

أبعدَ تُراب المهد من أرض عامرٍ بأرض ثقيفٍ نحن مغتربان؟

- **الأستاذ:**

حسنٌ جدّا

في كل امرأة عاشقة بالفطرهْ(44)

كما نجده أيضاً في مسرحيات أحمد شوقي، كمسرحيتي «عنترة» و«مجنون ليلى» وغيرهما من مسرحياته الشعرية، وكما في هذا النموذج من مسرحية «مصرع كليوباترا» الذي يمزج فيه بين الخفيف المجزوء وبين الطويل:

- **هيلانة:**

ويح حابي اعتقادهُ أن سأحيا فنلتقي

ليتني نِلتُ قُبلةً منه قبل التفرّقِ

- **كليوباترا:**

بروحي، وإن لم تبق مني بقيَّةٌ صغارٌ ورائي ذُوَّقُ اليُتم نُوّحُ
أذوب لبلواهــم وأعـلمُ أنــني حملتُ عليهم ما يجلُّ ويَفدَحُ(45)

ولا نريد أن ننهي الحديث عن هذا العنصر قبل أن نعرض لقضية تخص مسألة المزج بين الأوزان هي قضية الرجز والسريع.

فالصورتان العروضيتان لهذين البحرين لا تختلفان إلا في العروض والضرب. وبسبب هذا التقارب بينهما أجاز العروضيون الجَزء في الرجز (46) ومنعوه في السريع، حتى لا يلتبسا(47).

ومع تخلي شعر التفعيلة عن نظام الشطرين، واستمرار الشعراء في الكتابة على البحرين معًا، صار هذا الاختلاف مقتصرا على الضرب، بحيث يأتي ضرب الرجز مشتقا من (مستفعلن) وضرب السريع من (مفعولاتُ).

وإذا نظرنا إلى صور هذه الأضرب عند العروضيين نجد للرجز ضربين: أحدهما صحيح والآخر مقطوع (مفعولن)(48)، قد يخبن فيصير (فعولن)، أما السريع فله ستة أضرب هي: فاعلن (مطوي مكشوف) وفاعلانْ (مطوي موقوف) وفعْلن (أصلم) وفعلن (مخبول مكشوف) ومفعولانْ (موقوف) ومفعولن (مكشوف)(49).

وإذا تأملنا هذه الصور نجد أن التداخل بين البحرين قد يقع، من الناحية النظرية، بين الرجز الثاني، ذي الضرب المقطوع، والسريع السادس، ذي الضرب المكشوف. إذ ينتهي كلاهما بضرب على وزن (مفعولن) الذي قد يخبن فيصير (فعولن). لكن العروضيين ميزوا أيضا بين البحرين بكون الرجز الثاني يكون تاما، بينما يكون السريع السادس مشطوراً. غير أن كل هذه الاعتبارات النظرية لم تعد لها أهمية تُذكر في الشعر المعاصر، لسببين:

أولهما أنه لم يعد هناك معنى للبيت التام والبيت المشطور. فالبيت المعاصر أصبح جزءا واحدا يُكتب في سطر واحد أو يوزع على عدة أسطر، ومن ثم غاب هذا المعيار الذي ميز به القدماء بين البحرين.

وثانيهما أن الشعراء المعاصرين لم يقفوا عند صور الأضرب التي وردت عند العروضيين، بل ابتدعوا لها صوراً أخرى، بالزيادة أو الحذف أو التسكين. ومن هذه الأضرب (مفعولْ) التي قد تُخبن فتصير (فعولْ)، كما نجد عند بدر شاكر السياب في هذا النموذج:

نحن نهيم في حدائق الوجوه. آهْ

من عالَم يرى زنابق الماء على المياهْ

ولا يرى المحار في القرارْ[50]

حيث جاءت أضرب الأبيات الثلاثة على وزن (فعولْ). وكما نجد أيضا عند أدونيس في قصيدة «مرآة التاريخ» من ديوان «المسرح والمرايا»، والتي منها:

وقال آخرونْ:

(... يسلكُ درب الشمسْ

فحينما تدخل في السنبلهْ

وحينما تدخل برج الحوتِ

أو تكون عند القوسْ

تشتدُّ أمواجهُ

وتكثر البلبلهْ)[51]

وهي تفعيلة مشتقة من ضرب السريع بالتسبيغ بعد الصلم، أو من ضرب الرجز بالتسبيغ بعد الحذذ.

ومن هذه الصور المستحدثة أيضا أن يأتي ضرب الرجز على وزن (مستفعلانْ) بالتذييل، كما في قول السياب:

يا جثة على الثرى مستلقيهْ

الدود فيها موجة من اللهيب والحريرْ(52)

حيث جاء ضرب البيت الثاني على وزن (متفعلان). وهي علة يحتملها البسيط المجزوء، ولا يحتملها الرجز ولا السريع، كما مر بنا.

كل هذا جعل بين البحرين تقاربا في الشعر المعاصر، يصل في بعض الأحيان إلى حد التداخل، إذ يصعب نسبة القصيدة إلى أحدهما، كما نجد مثلا عند نزار قباني في قصيدة «اغضب» التي جاء ضربها على وزن (فعولن) الذي يحتمله البحران معا، ومنها:

اغضبْ كما تشاءُ

واجرحْ أحاسيسي كما تشاءُ

حطم أواني الزهر والمرايا

هددْ بحب امرأة سوايا(53)

ومثل هذا الضرب، الذي يشترك فيه البحران، نجده عند أدونيس أيضا، كما في هذا المقطع الذي جاء مرسَل الروي:

مُصَوَّرٌ

كأنما

من أول الزمانِ، كلُّ ظلٍّ

سحابةٌ

خطوطٌ

مثلُ خيوط مطرٍ مُخَيَّلٍ

يداه مُقلتاهُ

مستودَعٌ من كُتُبٍ ووحيٍ

أيقونةٌ بَقَّعَها بِحبرِهِ خيالي

كأنما صَوَّرَها إلهُ،

هل المسيحُ لا يزالُ طفلاً؟(54)

إذ قامت علة النقص بتعيين أواخر الأبيات الستة، التي يتكون منها، على الأضرب التالية التي جاءت كلها على وزن (فعولن): خطوطٌ - لتاهُ - ووحيٍ - خيالي - إلهُ - لُ طفلا.

وإذا كان العروضيون قد ذكروا للسريع أضرباً بعينها هي: فاعلن وفاعلانْ وفعْلنْ وفعِلن ومفعولانْ ومفعولن، فإن الشعراء المعاصرين، ومنهم أدونيس، قد أضافوا إليها ضربا آخر هو (مفعولْ) الذي قد يخبن فيصير (فعولْ).

وإذا اعتبرنا أن علة النقص الوحيدة التي تصيب ضرب الرجز هي القطع، بحيث تتحول (مستفعلن) إلى (مفعولن) أو (فعولن)، وكانت هذه الصورة موجودة في السريع أيضا، فإنه لا يبقى أمام الشعراء المعاصرين من سبيل للتمييز بين البحرين بسوى ترك ضرب الرجز سليما أو إصابته بعلة زيادة، كما رأينا عند السياب في نموذج سابق من قصيدة «المبغى» هو قوله:

يا جثة على الثرى مستلقيهْ

الدود فيها موجة من اللهيب والحريرْ(55)

إذ جاء الضرب الأول على وزن (مستفعلن) والثاني مذالا على وزن (متفعلان).

لكن الذي لاحظناه عند أدونيس في تعامله مع هذين البحرين أنه مولع بعلل النقص لا بعلل الزيادة. وهو ما يجعل الرجز عنده في كثير من الأحيان يذوب في السريع، فيتحولان إلى وزن واحد، خاصة في القصائد التي تمتزج فيها الأضرب المشتركة بين البحرين (مفعولْ ومفعولن) بتلك الخاصة ببحر السريع (فاعلن وفعْلن وفاعلانْ)، كما نجد في قصيدة «البغيّ» من ديوان «أغاني مهيار الدمشقي»، ومنها:

لنا، لنا شفاهنا المليئهْ

بالعالم الغبيْ

لنا بقايا الجثث المضيئهْ

وأول الطريق والمحرقهْ

لنا، لنا سقوطنا الخفيْ

من شرفات الجنة المغلَقَهْ

يا سحرُ يا تعويذةً هنيئهْ

نرسمها كَفّارةً وتَختا

مُراهقا لأرضنا البغيْ(56)

إذ تقاسمت أبيات هذا المقطع ثلاثة أضرب هي: فعولن (الأبيات: 1 – 3 - 7 - 8) وفعولْ (الأبيات: 2 - 5 - 9) وفاعلن (البيتان: 4 - 9).

وكما نجد في قصيدة أخرى هي «مرآة لبيروت» من ديوان «المسرح والمرايا»، ومنها:

جبَّانةٌ وصُرّة في الحزامْ

من ذهبٍ

وامرأةٌ خشخاشةٌ تنامْ

في حضنها أميرُ أو خنجرٌ

ينامْ(57)

حيث يتناوب الضرب (فاعلان) في البيت الأول مع (فعولْ) في البيتين الثاني والثالث.

والحقيقة أن طبيعة شعر التفعيلة، التي تسمح بتعدد الأضرب وعدم التقيد بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد، تتيح للشاعر المعاصر مثل هذا التعامل مع البحرين، دون أن يؤثر ذلك في انتظام الإيقاع داخل القصيدة. إذ إن الاختلاف بينهما لا يكمن إلا في الضرب. وهو ما صار مألوفا عند الشعراء المعاصرين، عامة، لا يختص به شاعر دون آخر.

وهكذا، فإن أهم ما أضافه أدونيس إلى مسألة المزج بين الأوزان يمكن تلخيصه في نقطتين:

أولاهما هي النسبة المرتفعة من القصائد المزوجة الأوزان، مقارنة بغيره من الشعراء المعاصرين.

وثانيتهما هي كثرة اهتمامه بالمزج غير المقطعي بينها، وخاصة بين بحرين مأثورين عنده هما الخفيف والمتدارك.

غير أن هناك ملاحظة لابد من الإشارة إليها، وهي أن الشاعر قد تراجع عن هذا الأسلوب بشكل كامل في ديوانيه الأخيرين «تنبأ أيها الأعمى» و«أول الجسد آخر البحر». بل تراجعت فيهما حتى نسبة المزج المقطعي بين الأوزان، واقتصر ذلك على بعض القصائد، مثل قصيدة «موسيقى 2» من ديوان «أول الجسد آخر البحر» التي مزج فيها بين المتدارك والخبب والكامل والبسيط. وجاء ذلك متزامنا مع اختفاء بحر الخفيف الذي هيمن على بعض الدواوين، كديوان «هذا هو اسمي». وهو ما يعزز صحة الرأي الذي كنا قد ذهبنا إليه قبل هذا من اعتماد الشاعر على هذا البحر في تجريبه الإيقاعي، عامة، وفي المزج بين الأوزان خاصة.

الهوامش

(1) انظر في ذلك مثلا كتاب أزمة الحداثة لأحمد المعداوي، ط 1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب 1993، ص 68، وكتاب موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو لسيد البحراوي، ط 2، دار المعارف، القاهرة 1991، ص 107-109.

(2) الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3 – صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت (د.ت)، ص 312.

(3) مرثية الأيام الحاضرة، الأعمال الكاملة، أدونيس،، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق 1996، 3/21.

(4) مرثية القرن الأول، الأعمال الكاملة، 3/34-35.

(5) أقاليم النهار والليل، الأعمال الكاملة، 3/82.

(6) الكتاب: أمس المكان الأن، أدونيس، ط 1، دار الساقي، بيروت 1998، 1/163.

(7) نفسه، 104/1.

(8) «القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية»، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 227.

(9) ذاكرة للنسيان، الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، ط 1، منشورات دار رياض الريس، بيروت 2009، 65/3.

(10) الحوارات الكاملة، أدونيس، ط 2، بدايات للنشر والتوزيع، سوريا 2010، 148/3.

(11) الحوارات الكاملة، 168/3-169.

(12) قصائد إلى الموت، ضمن ديوان «قصائد أولى»، الأعمال الكاملة، 40/1.

(13) صدر كتاب أزمة الحداثة لأحمد المعداوي في طبعته الأولى سنة 1993. لكن تأليفه كان قبل ذلك بسنوات ضمن أطروحة لنيل دكتوراه الدولة. وهو ما يعني أن هذا الحكم ينطبق على القصائد التي كتبها أدونيس قبل تسعينيات القرن العشرين.

(14) أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، أحمد المعداوي، ص 53.

(15) قصيدة جيكور أمي، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت 1997، 656/1.

(16) قصيدة إسماعيل، الأعمال الكاملة، 338/2.

(17) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 3 – الشعر المعاصر، محمد بنيس، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1996، ص 138-139.

(18) الحوارات الكاملة، 168/3-169.

(19) قصيدة أوراق في الريح، ضمن ديوان «أوراق في الريح»، الأعمال الكاملة، 102/1.

(20) هذا هو اسمي، الأعمال الكاملة، 225/2.

(21) الكتاب، 509/2.

(22) نفسه، 549/2.

(23) نفسه، 587/2.

(24) الكتاب، 58/3.

(25) هكذا وردت في الديوان، ونحسبه خطأ مطبعيا صوابه: بها شعاع...

(26) قصيدة «أمنية الآلهة»، الأعمال الكاملة، إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت، 143/1.

(27) الأعمال الكاملة، إيليا أبو ماضي، 414/2.

(28) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت 1998، 256/1.

(29) إضاءات، نزار قباني، ط 1، منشورات نزار قباني، بيروت 1998، ص 75.

(30) قصيدة «الأطفال»، ضمن ديوان: أوراق في الريح، الأعمال الكاملة، 123/1.

(31) قصيدة «الغائب قبل الوقت»، ضمن ديوان المسرح والمرايا، الأعمال الكاملة، 408/1-409.

(32) الأعمال الكاملة، 524/1.

(33) نفسه، 319/1.

(34) الكتاب، 180/1.

(35) أقاليم النهار والليل، الأعمال الكاملة، 90/3-91.

(36) «شجرة النهار والليل»، ضمن ديوان «كتاب التحولات والهجرة»، الأعمال الكاملة، 319/1.

(37) من الأمور المألوفة في شعر أدونيس استعمال (فعولن) المتقاربية في ضرب المتدارك.

(38) الكتاب، 192/1.

(39) الكتاب، 15/1.

(40) ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت 1998، 256/1.

(41) «مرآة لخالدة» ضمن «المسرح والمرايا»، الأعمال الكاملة، 422/1.

(42) الأعمال الكاملة، 49/2.

(43) مجنون بين الموتى، الأعمال الكاملة، 38/2.

(44) ليلى والمجنون، ديوان صلاح عبدالصبور، ص 737-728.

(45) مصرع كليوباترا، مسرحيات أحمد شوقي، تح: سعد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984، ص 537.

(46) انظر مثلا: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، للدماميني، تح: الحساني حسن عبد الله، ط 2، مكتبة الخانجي، القاهرة 1994، ص 182 وما بعدها.

(47) نفسه، ص 199.

(48) نفسه، ص 182 وما بعدها، وانظر أيضا «الكافي في العروض والقوافي»، للخطيب التبريزي، تح: الحساني حسن عبدالله، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة 1994 ص 77 وما بعدها.

(49) العيون الغامزة، ص 194 وما بعدها، والكافي في العروض والقوافي، ص 65 وما بعدها.

(50) أمام باب الله، ديوان بدر شاكر السياب، 139/1.

(51) مرآة التاريخ، ضمن "المسرح والمرايا"، الأعمال الكاملة، 397/1.

(52) المبغى، ديوان بدر شاكر السياب، 499/1.

(53) اغضب، الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ط 14، منشورات نزار قباني، بيروت 1998، 520/1.

(54) الكتاب، 599/2.

(55) المبغى، ديوان بدر شاكر السياب، 499/1.

(56) البغي، ضمن «أغاني مهيار الدمشقي»، الأعمال الكاملة، 249/1.

(57) مرآة لبيروت، ضمن «المسرح والمرايا»، الأعمال الكاملة، 428/1.